

١٥

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

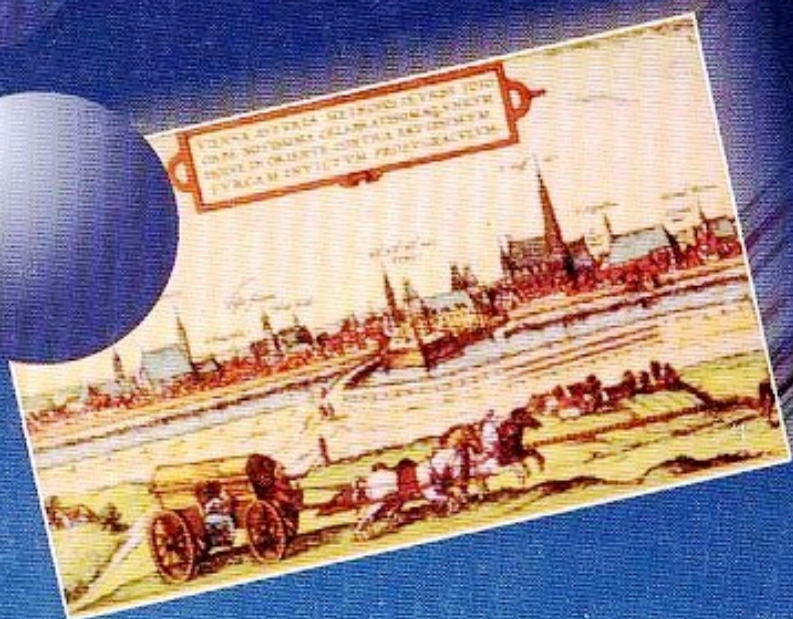


فضاءات العرض المسرحي

تأليف : جان دوئينيو

ترجمة : ا.د. حماده إبراهيم

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون



منندی سورا الأزبکیة

WWW.BOOKS4ALL.NET

١٥

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



فضاءات العرض المسرحي

تأليف : جان دوقينييو

ترجمة : ا.د. حماده إبراهيم

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ : آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن اللغة الفرنسية:

Lieux et non Lieux

Jean Duvignaud

édition galilée

Paris

1977

كنت علي يقين أن فكرة هذا المهرجان إذا استطاعت أن تفرض نفسها، فسوف يفضي بنا الأمر إلي حياة مسرحية مختلفة، تعكس تبدلات جمالية شديدة العمق، ويصبح هذا المهرجان رمزاً لامتلاك شجاعة البحث الدءوب عن رؤي فنية جديدة، تحتاج إلى ثقة من نوع جديد في قدرتها علي الصمود أمام الصدمات الفنية وسط حشد التفاعلات لتجارب عالمية متنوعة.

لقد وسع هذا المهرجان معارفنا عن المسرح في العالم، فقدم تجارب مسرحية لفرق عديدة، منها مايسحر، ومنها مايثير، ومنها مايبهر، تجارب ساخنة وصادمة ومتأججة، إبداعات مثل وتر الكمان المشدود، تنتج حالات انفعالية تركز علي خيال غير محدود، بصطفى البساطة ويرفض الآلية.

وعلي الجانب الآخر قدم المهرجان ترجمات لما يزيد عن المئة كتاب لتيارات المسرح في العالم عن كل اللغات، واستقدم شخصيات مرموقة في عالم المسرح لتشارك في فعالياته تحكيمياً ونقاشاً وحواراً.

إن السنوات العشر لهذا المهرجان ، هي سنوات الإصرار علي القيمة، ورفض الانغلاق المميت، ومواجهة تسلط ماهو منفصل عن كل ماهو حيوي ومتحرك في الحياة، عن كل ماهو مشرق ونبيل وجوهري في الفن.

كان ومازال حرصنا أن يستوعب شبابنا تلك التجارب، ويتفتح أمامه منظور جديد في مسيرة إبداعاته، وأن يقيم علاقة نقدية مع ذاته علي نحو يجدد فكره وتعبيره وابتكاراته، ليمارس علاقته بحاضرة بصورة فعالة، وهو بالفعل ماتشهد به حركة شباب المسرح المصري الآن.

فاروق حسني

وزير الثقافة

التجريب وتمايز الثقافات

يواجه التجريب قدراً من العناد والممانعة، تختلف درجتهما من مجتمع لآخر، لما يحدثه من خلل بتهديده لحدود الطمأنينة التي تخلقها نماذج الاحتذاء بفعل اعتياد الممارسة، ومأزق هذه النماذج أنها تنكفي علي ذاتها، وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات علي أنها ثوابت مطلقة، فتتجمد وتنعزل عن المستجدات والتفاعلات التي تحول العالم إلي حالة من السيولة الدائمة، ويغذي صدامها مع تيارات التجريب أنها تراها خرقاً وتجاوزاً يتهدد استقرارها، فينشغل دعاة نماذج الاحتذاء بآليات المدافعة، ولا يشغلون بالالتفات الي مايكشف عنه اقتحام واختراق مناطق ومجالات كانت من قبل ممنوعة أو ممتنعة ومساحات كانت مجهولة أو مستبعدة .

ويكتسب التجريب أهميته من أنه حالة من الإبداع المستمر غير المحصور أو المقيد، يتجدد مع كل قراءة خلاقة وتأويل وتجاوز للحياة والإنسان في علاقتهما بالإبداع، ليكشف ما هو خفي، ويضئ ما هو معتم، ليغير علاقاتنا بالعالم وبالأشياء .

ويرتكز التجريب علي تخطي نماذج الاحتذاء المحاصرة بالسكون بنقدها لتتجدد من خلال ممارسات متنوعة في عالم الممكنات، معتمداً علي الحرية التي تؤهله للكشف عن إمكانات مستترة داخليا، بجهد الذات علي الذات وعياً، وبفهم منفتح علي الخارج إدراكاً .

هذا التحرر يعكس طاقة الفكر النقدي للتجريب، الذي يتجاوز المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة، ليخلق معايير وأشكال انتظامه، ويبرهن علي التحول وتجدد الفهم وأدواته، لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير، تحرراً من المطابقة وفتحاً للمنظومات المغلقة، مفسحاً مساحات البحث عن مراكز جديدة للتعبير في ذوات المبدعين، متجاوزاً التقاليد بتصوراتها وأدواتها، طارحاً مفهوم لعبة الإمكانيات في مقابل ضرورة الاحتذاء، أي التعدد والاختلاف في مقابل تابوت التنميط والأشكال المغلقة والمطلقة .

ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف، فهو لا يستخدم اللغة المقيدة، فطرح الاسئلة الدائم هو معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة، وإذا كان التجريب في العلوم يتفق مع التجريب في الفن من حيث إنه لا يمكن اعتبار ما يصل إليه التجريب فيهما أمراً مطلقاً، فإنهما يختلفان في أن التجريب في العلوم ينسخ حديثه قديمه، أما التجريب في الفن فهو لا ينفى الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤي وينوع الأساليب، إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، يضع كل الأشياء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسد انحرافات منطرفة عن مسارات تقاليد الأساليب المسبقة، بحثاً عن مصادر للتعبير مغايرة، وعن فهم للعالم يتجاوز حدود المسبوق، وتخطي للمناهج المهيمنة بالخروج عن الطرق المعبدة، ليبدع تصورات وليدة حوار مع الأفكار والأشكال والأدوات، تغذيها أخيلة مفتوحة انفتاح الخيال ذاته للتجدد والتفرد، والتي تعزز المخالفة للقيود والأنماط وكسر المحظورات، باعتبار أن استقلال الخيال الشعري يؤكد استمرار تراكم الخبرة الجمالية، ويرفض كل منظومة تنفي غيرها وتنغلق علي ذاتها.

يحمي التجريب الفن إذن من الخطورة الحقيقية التي تواجهه، بل وتواجه أي ثقافة بصفة عامة، وهي محاولة الحصار والعزلة، إذ تعد دعاوي اصحاب نماذج الاحتذاء بحتمية الحفاظ علي مجموعة التقاليد والقواعد تهديداً لمستقبل الفن وأدأً للابتكار والتجدد، والتقاليد هنا تعني العرف والاعتقاد كطريقة في العمل والتفكير والتعبير، وإذا كان العلم في جوهره يناهض التقاليد لأنه يغالب الاجترار، ويبحث في المجهول و عن الاختراع، فإنه بذلك يتفق مع التجريب في الفن في موقفه من التقاليد باعتبارها محاولة للتحنيط والحفاظ علي طريقة من طرق تصور الواقع والتعبير عنه، إذ خطاب التجريب يؤكد أنه لا توجد ذات تستطيع أن تشكل مرآة تعكس رؤية كاملة مستوعبة للواقع والعالم، لكن يوجد تفاعل متبادل بين ذات المبدع وبين الواقع والعالم، ويشكل هذا التفاعل مانسميه : **الرؤي**، وبدون تعدد هذه **الرؤي** يذوب الواقع في سلسلة من أحادية لا نهاية لها من إعادة الإنتاج، والتي بفعل تكرارها وتنميطاتها تنتج صوراً مشوهة جامدة لم تعد تملك القدرة علي البقاء أو الفناء.

وقد تتقنع دعاوي أصحاب نماذج الاحتذاء بفكرة الحفاظ علي النقاء الثقافي كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية، وذلك لتواجه تيار التفاعل والانفتاح واكتساب القدرات، وتتعمد تجاهل تطور الثقافات وتفاعلها، فالتمايز الثقافي لا ينفى التفاعل مع الثقافات الأخرى، والمجتمعات علي خريطة العالم منذ فجر التاريخ لم تتطور في معزل عن بعضها، فلقد لعبت تبادلات المسافات الطويلة، عبر فترات التاريخ العالمي باجتيازها حدود المجتمعات دوراً هاماً في تفاعل الثقافات بين البلدان المختلفة، ووسعت من مساحات هذا التفاعل الابتكارات المتواصلة في مجال تقنيات النقل، فالثقافة العربية الإسلامية تفاعلت مع عناصر من الثقافات الفارسية واليونانية والهندية والصينية وغيرها، والثقافة الأوروبية في عصر النهضة تفاعلت مع عناصر من ثقافات عربية ويونانية ورومانية وصينية وهندية، أي أنه ليس هناك من ثقافة تتمتع بالنقاء البحت.

كما تتعمد هذه الدعاوي خلط المفاهيم بين ماتعني التقاليد "Traditions" ومايعني الموروث "Heritage". فالتقاليد الفنية تعني نوعاً من الممارسات الفنية تحقق الحد الأدنى من الحس المشترك، وترسخ قواعد وعادات تجاه أسلوب ما لصياغة بنية فنية، كذوق يسود فترة أو مرحلة، وهو مايمكن استبداله، أو أن تحل غيرها مكانها، أما الموروث الثقافي "Cultural Heritage" فهو إرث الخبرات التاريخية في مكوناتها الأساسية، والمتعلق بتطور الإنسان الروحي وفق مجموعة المعارف الثابتة والمستقرة والدائمة، والتي انتقلت من جيل لآخر، وكونت مجمل ثقافته، وشكلت ذاكرة قيم الحياة الداخلية والتي بدونها نعم الفوضي، إذ هي محصلة التفاعل بين علاقات ثلاث، هي العقيدة والدين، والمجتمع والطبيعة، والرغبات والغرائز والحاجات، أي العلاقة مع الله، والآخر، والذات، وهذا مايحدد التمايز بين ثقافة وأخرى.

والتمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل، هو في ذاته المناعة الحقيقية التي تواجه الاقصاء والاستنزاف والتقلص والتآكل والهيمنة والاستلاب، الذي يقطع الانتماء عن

الذات انسحاقاً وانبهاراً؛ كما أن شبكة الحماية المؤثرة لأي ثقافة من أن تصبح مسخاً ثقافياً، هو التعامل الواعي المتفاعل والإيجابي الخلاق مع تجليات التقدم العلمي والتقنيات وحقائق العصر، والاحتكاك دون الانعزال، ورفض القولية والتنميط والجمود علي التقاليد. وتلك هي الثمرة المؤكدة للسيادة والتمايز، والتي تعكس اشتغال آليات تكيفها وتجدها وتحققها، استيعاباً وانصهاراً، صدأً للاستباحة والانحسار بتوفر شروط حضورها في غير ما انفكك عن محيطها، أو مجافاة لمستجدات العصر وخصام الآخر؛ فالتمايز الثقافي لا يعني النفي وإنما يعني الاختلاف، لا يعني المركزية والإكراه وإنما يعني الاعتراف بالآخر والحوار، ولا يعني التشنق والانكفاء علي الذات، بل يعني الاصغاء المتبادل، لا يعني انتهاك حرمان الثقافات، وإنما يعني احترام حق الآخر في التفرد.

وقد يزداد تأثير أصحاب هذه الدعاوي من مجتمع لآخر، تبعاً لنقاط ضعف تتصل بغياب أو شحوب دور الأطر المؤسسية المحفزة للأبداع أفراداً وجماعات، والوقوع المستمر في هوة الانعزال، وإشاعة روح التعصب، وعدم الإحاطة بقضايا التطور، والعداء ضد الجديد المعرفي، وانعدام الخرائط المعلوماتية، وعدم الاعتراف بتراكم الخبرات الجمالية المتنوعة، بل وكل المفاهيم الاستكشافية، واجتهادات القراءات الجديدة لتطورات العصر؛ ولأن التجريب لا يطرح نفسه بديلاً للأشكال الفنية السابقة عليه، بل مقابلاً لها لا ينفيتها، ولأن أصحاب نماذج الاحتذاء يرفضون التجريب ويعتبرونه تجاوزاً وخرقاً ويلزم محوه وعدم تداوله، فإن المأزق التالي يجسد تيارين فكريين، أحدهما يمتلك تصوراً أحادياً يقينياً، يرفض التبادل والتفاعل والابتكار، والآخر يمتلك حرية مفتوحة على فضاءات تكشف المجهول واللامتوقع، توسع مساحات الفهم بإعادة ترتيب العلاقات بين الأشياء، وتطرح تركيبات تتضمن فتوحات وتصورات مغايرة إبداعاً، وفي إطار هذا التحديد فإن نجاح التجريب يتطلب فاعلية فكرية تعري وتفضح وتنقد آليات حجب حرية الإبداع، فحرية المبدع لا تتجزأ، فهي ليست فقط في خطابه الفكري، لكن أيضاً وبذات القدر في كيفية تعبيره، وابتكاره للصيغ والأشكال والعلاقات والبنىات.

القضية المركزية للتجريب إذن هي *الحرية* بمعناها العام، وهو ما يتطلب التحصن بوعي المأزق، وتعديل عناصر المواجهة واسلوبها أمام الفخاخ التي ترفض التنوع وتعدد الأصوات والتجدد، إن فقدان الحرية يحرمنا من أن ندرك العالم، لامتناع طرح الأسئلة المستمرة من أجل الإدراك، وإذا ما كانت الحرية تمنح العلم المسعي لتصحيح دائم للخطأ، فإنها تمنح الفن كل مسعي جمالي جديد، وإحساس جمالي جديد، ومحتوي جمالي جديد، اغناءً للقدرة الإنسانية وتفتحها، وهو ثراء يجب بذل الجهد من أجل تحقيقه لأنه يحرر المعارف ويشجع التساؤلات، ويبدل الأزمنة عندما لا يعود محظوراً طرح الاسئلة الصحيحة، وينفي مقولة أن الاشياء هي ماهي عليه وليس غير ذلك، ويؤكد أنه ليس هناك من نموذج مستقر مهما بلغ من النجاح يستطيع أن يحبسنا في إطار منظومته.

ونظل دائما نحمل مشاعر التقدير للفنان فاروق حسني وزير الثقافة، صاحب فكرة وراعي هذا المهرجان مهرجان الحرية، والذي لولا إيمانه بطاقة الابتكار والإبداع ما استطاع نبته أن يستمر عشر سنوات.

أ.د/ فوزي فهمي أحمد

رئيس المهرجان

أماكن ولا أماكن

كل جسم ، أياً كان وضعه
ينبغي أن يكون موجوداً داخل مكان ما...
المكان هو بالضرورة وقبل كل شيء جسم موضوع.

(بومبونيوس جاوريكوس، في النحت، ١٥٠٤م)

انغلاق المدينة

المدينة تحبس. سياج بشر مكديسين خلف الأسوار. وهي بذلك ترفض اللامدينة،
الآخر، الفضاءات أو الأجواء البدوية. المدينة تجلس وتجتثم بكل ثقلها فوق نفسها...

المدينة غول: هي تخب الألباب لأنها تلتهم وتبتلع كل ماتفرزه الأرض أو البحار،
الصواحي والأطراف. إنها تجرف وتستنزف الثروات الطبيعية وتحيلها إلى نوع آخر
من الثروات التي تكدها مع موتها ومع فضلاتها.

هذه الآلة لا تدور في فراغ. من كل ذلك، من هذه الأجزاء من الطبيعة ومن
المادة، تصنع المدينة شيئاً آخر ليس هو الشيء، وإنما تحوله إلى علاقة أو رمز. ومن
هذا التحويل تنشأ المدينة عدداً لا يحصى من العلامات أو الرموز. فهي آلة تحيل
المادة إلى رموز، والإنسان الذي يسكنها يفتات على هذه الرموز، يبعد الرغبة أو
الموت. يحور رعب المواجهة مع العالم، ويجد في الحديث مجرد مركز ثقل وجوده
المادى...

هناك حضارات بأكملها لم تعرف المدينة. مانطلق نحن عليه المدن الكبرى: المدن
الإغريقية أو مدن آسيا الصغرى وجميع شواطئ البحر المتوسط، المدن الإيطالية في
القرنين الثالث عشر والرابع عشر، والمدن الألمانية، والمدن التجارية الأوربية في
القرن الوسطى.

إن مانسميه اليوم المدينة حقاً، شيء لم تعرفه بلاد سومر ولا المكسيك القديمة ولا
القدماء المصريين. إن التجمعات السكنية في المجتمعات الفرعونية، التي كان يسيطر
عليها ملك هو الواسطة بين الحياة والموت، ليست سوى أخلاط غامضة مضطربة.
ومملكة الحيثيين والصين البدائية والأمويون بأسرهم المختلفة وبيرو القديمة (إنكا)
وهنود أمريكا الوسطى (مايا) كانت تضم أكاداساً ضخمة من البشر. وكما قال أوجست

كونت. كان البناء فيها من أجل الموتى أكثر مما كان من أجل الأحياء. كان الناس يشيدون فيها بنوع خاص من أجل ما هو باطنى خفى، ولم يتبق من تلك التجمعات الغامضة سوى بعض المعابد وأماكن القرايين. والمقابر.

ويشك ويبير (Weber) أن المدن الصينية القديمة حتى القرن العاشر كانت مدنا بالمعنى الدقيق. إنه يرى أنها كانت عبارة عن تجمعات منظمة بشكل طبقي أكثر منها نماذج للعمران كما فى المدن الإيطالية القديمة.

إن مثل هذه الحضارات، سواء كانت طبقية أو إقطاعية، لم تعرف أيضا المدن. إنها تعرف القصر، والمزرعة والقرية، ومكان الالتجاء، لكنها لم تعرف المدينة مطلقا. إن قصر أوليس أو أجامنون يستخدم نقطة انطلاق لتدمير مدينة، هى طروادة، ولأن فاسقا ولد فى هذه المدينة، هو باريس، قد حطم قواعد بناءات النسب حينما اختطف هيلانة. إن حضارة الأغريق البدائية تحطم إيلون (طروادة) ولن تنهض من هذه اللعنة- فقد أصبحت هى نفسها، بعد خمسة قرون، حضارة مدينة. وهل تخلص العالم الإغريقى من هذه الإزدواجية؟.

المدينة هى قبل كل شىء وعى بفضاء مغلق ونوع من نحن متجسد فى هذا الفضاء.

إن المدن متناثرة فى الفضاء والزمن، أو إذا شئنا فى التاريخ والكوكب. بحيث إن مدينة كورنثه فى القرن الخامس قبل الميلاد، أقرب من مدينة سيينا فى القرن الثالث عشر، أكثر من تقاربهما فى عصرهما. أو أن روما أقرب من المدن الصينية المعاصرة لها أكثر من قرب إحداها من امبراطوريات الاستبس التى كانت تهددها.

إن تصورنا للتاريخ القائم على إيديولوجية التطور فى القرن الماضى، يعمى أبصارنا: هل الحركات الخاصة بالفضاء لا تتضمن معنى أوضح من هذه السببية القابعة فى سريان مستقبل موحد وفريد؟ إن تنوع الأماكن وأزمانها قد يكون أقل أهمية هنا من تلك المادية، ذلك التمرکز العشوائى غير المدروس الذى يخرج المدن. إن هذا التناثر أو التشتت -بالمعنى الذى أضفاه عليه علم الفيزياء اليوم- هو ماينبغى أن نفهمه ونستوعبه.

لأن اعتبار ظهور المدن بالنظر إلى الظروف الاقتصادية هو قلب للتصور. فالاقتصاد لم يوجد إلا تأسيساً على المدينة، وتنظيم السوق وحساب الدخول، كل ذلك لم ينشأ إلا مع ظهور المدن. مع نشأة التاريخ (أى تاريخ؟) ينبغى أن نقابل بين تكتل شكل يتكون وهو ينتج نفسه بنفسه.

تلك حقيقة أهملها علم الانثروبولوجيا فى حين أنها هى التى تصف بكل دقة تكوين المدينة داخل فضاءها. داخل؟ كلا، بل بواسطة وفى التشكيل اليومى لهذا الفضاء، الفضاء الذى تمت السيطرة عليه، الفضاء الذى تم تنظيمه وتهذيبه وتغيير طبيعته.

كيف يتسنى لهذه النوى الجماعية أن تولد بنفسها وكيف يتيسر لديناميتها أن تكتسب الامتداد أو الانبساط المحدود بالجدران لمركز جاذبية خصوصى، بؤرة نشاط تجمع ماتنتثره وتشتته الحضارات الأخرى فى الأسلوب البدوى، أسلوب المغامرة أو المبادلة؟...وسيلة وحيدة هى التى تجعل من الفضاء الحضرى أو المدنى مركزاً لدوامه خلافة تجمع فى فوضى الزيتون والقمح والغابات أو العبيد. من أجل توليد الإنتاج الاقتصادي، أى تكاثر الاستعارات. هنا، فقط، اللغظ سيكون بمعنى الشيء..

واضمحلال المدن ليس أقل مغزى من ظهورها. لأنه مامن مدينة استمرت في التاريخ، إذا اتخذنا التاريخ مرجعا! فالمدن الإغريقية أصبحت دولا مع انتصارات الإسكندر. وروما أفرزت إمبراطوريتها. بعض المدن دُمرت عن طريق توسع إحدى الإمبراطوريات، كما دمرت المدن الأخرى عن طريق البدو الرحالة.

إن المدينة التي نتحدث عنها لم تكن سوى مرحلة من بين الصيغ المختلفة التي تفتق عنها عقل البشر، على التوالي أو في وقت واحد، لإعطاء الشكل المناسب للحياة المشتركة.

ولكن مدن؟ لماذا مدن؟

فلندع جانبا، مع التعريفات الاقتصادية المسبقة، والتبريرات الجغرافية المبكرة، البحث عن أماكن استقرار متميزة - التجارة والأسواق وأماكن الإلتجاء، والحاميات العسكرية أو مناطق إحتياطي المعادن: المدينة لا تعرف ماستدافع عنه قبل أن توجد، ولا ما ستصنعه من ثروات قبل أن تنشئ مصانعها.

إن المدينة، ذلك الكل العضوى، تبرز وسط ظروف شتى لا يتميز أحدها عن الآخر، وقد تتغير خلال الإزدهار المدنى أو الحضرى. فما الذى يحدد هذه المجموعة من الدينامية المركزة، هذه الآلة، آلة الدماء والعرق التى تعمل خارج إطار الأفراد الذين يشكلونها؟

هاكم أولا التراكم البشرى داخل فضاء واحد مغلق. سكن مشترك وحركة مكثفة. الجميع تحت أنظار الجميع. وداخل خليات متشابكة معشقة بعضها في البعض الآخر. تجاور ديمجرافى. تراكم يثير إنقلابا مفاجئا: إن التواجد فى معية، والتركييز فى فضاء مغلق يفضى إلى شعور جماعى، إدراك للعالم والناس، يفرز كثافة اجتماعية. إن كمية البشر الذين يعيشون معا تفجر نوعا من العلاقات الجديدة لا يمكن قياسها بواسطة الكمية نفسها.

إن الانسان هنا لم يعد يعيش حياة محسوبة بمقياس الزمن الكونى الغامض. إن الكثافة الاجتماعية تفرز زمنا خاصا بها، زمنا مضغوطا داخل الفضاء المغلق، زمنا مخنوقا. زمنا متلاحقا، لاهتئا، مهورا بالأحداث غير المحدودة التى يفرزها اجتماع الرجال والنساء متجاورين داخل الجدران. يقول لابروس La brousse: إن الحضارة المدنية هى حضارة مخاطر، حضارة تحرك العواطف: فكثافة العلاقات البشرية من القوة فى المكان المغلق بحيث إن العلاقات تتراكم، لا حصر لها إحصائيا، وأن الكائن الحى خاضع لمثيرات لا حصر لها أيضا، تستدعى إستجابات فورية، مؤثرة وممزقة، على حساب العاطفة والمشاعر.

إن نحن حتى الآن، سلالية عرقية، وربما لغوية أو قائمة على علاقات أنساب فلورنسا منظمة. ولكن أثينا وقلورنسا هما نحن التى تشير إلى كمية البشر الساكنين فى الفضاء المغلق.

وهاكم الصفة الثانية: الكثافة الاجتماعية. هى أيضا محل دينامية تؤثر فى النشاط الجماعى. فى اللامدينة يتقاسم المحاربون والمزارعون مجال الفعالية. هنا يبدأ تقسيم العمل- صحيح أن المجتمعات الفرعونية تعرف مثل هذا التنظيم ولكنها لا تتطلب تعاونا، أو تخصصا يقوم على الوظائف والأدوار. فالمدينة ليست كتلة من البشر (أو

هى لا تصبح كذلك إلا فى مناسبة بعض التظاهرات أو الكوارث)، بل هى تعمل .

معنى ذلك أن التكامل الذى قلّمًا نصادفه فى المجتمعات الإقطاعية أو الطبقيّة يمثّل لُحمة النسيج التى يتكون منها المجتمع الحضرى. إن الانتقال من العشيرة إلى الامبراطورية لا يتم بسهولة. فالعشيرة تذوب فى المدينة وتوجد الطبقيّة الطبولوجية، أو الإنتماءات الحرفية (الحدادين، والنساجين، والتجار...) . وهذا طريق آخر تسلكه الخبرة البشرية: تنظيم ممارسة الأعمال الجزئية داخل إطار الإنتاج الكلى .

ليس المهم هو تقسيم العمل، وإنما شكله: فإختلاف الناس داخل الكثافة الاجتماعية يحبس الناس فى أدوار خاصة متفق عليها فيما بينهم. إن تقسيم المهن يتجلى فى حجم الإنتاج وفى كمية من العمل المجرد يكون صورة للعصر الاقتصادى الجديد. فبدلا من الجوع، وتوزيع الصدقات من المواد الاستهلاكية، والسلب والنهب، وبدلا من المخاطرات الزراعيه التى تنتج عن الأراضى الخاضعة لتغيرات الطقس، بدلا من كل ذلك يحل سوق الأشياء .

مامعنى القيمة عند الناس فى عصر الإلياذة أو التوراة؟ وعند العرب قبل الإسلام؟ إنها تكمن فى الذراع القوية أو بأس المحاربين والمدافعين عن الشرف والثأر. هى السلاح والدم. أو هى الفائدة التى لا يمكن تقديرها وتوقعها والتى تأتى من صيد السمك وصيد الحيوانات وفلاحة الأرض. أرض لا تخضع لنظام تحدد معايير الأشياء وأسعارها.

كيف كان الأثينيون فى القرن السادس قبل الميلاد يقرأون الإلياذة أو الأوديسه؟ بوصفها نصوصا أسطوريه ويعيدة. وربما أنثروبولوجية. من هنا تحصل المدينة على ما لا تتمكن من الحصول عليه الحضارات الأخرى - الشعور بالمسافة الذى يولد

الوعى بالماضى. وأعمال أشيل والأبطال الأسطوريين، كيف كان يتلقاها الناس الذين كانوا يعيشون داخل عالم مغلق، عالم الأشياء المحسوبة بأسعارها؟

هذا التوزيع المكثف للعمل، وهذا التنظيم للأنشطة لوحظ منذ القرن السابع. فقد ظهر في فلورنسا قبل أن يظهر نظام اقتصادى خاص. كنوع من الممارسة ظلت صورتها غامضة، تائهة.

لا يقوم أى نوع من المجتمعات بممارسة تراكم العمل على هذا النحو. ومانطلق عليه قيمة ينشأ فى ظروف متعددة العناصر: التركيز فى فضاء مغلق، تجزئة الأنشطة، تركيز التبادلات... لا بد من عبارة أخرى غير عبارة قبل رأسمالية لتعريف هذا النشاط. إن النظام الحضرى أو المدنى لا يقود بالضرورة إلى الرأسمالية.

بالعكس، فإن تشتت الأغنياء والفقراء. بين الأحرار والمعتوقين لا يودى إلى ظهور فائض، بل يودى الى ظهور انفجار. تماما كما أن فائض الناس فى مدن بيلوونيز (شبه جزيرة فى جنوب اليونان) يجتازون البحار لكى ينشأوا مستعمرات، فتنشأ هجرة مكثفة من المعدمين والمغامرين تودى إلى نزوح شعب من إيبيريا إلى الأمريكتين. إن المدينة تنفجر نحو مدن أخرى...

ويمكن الاعتقاد بأن القيمة ذات صفة عامة وعالمية. ولكنها فكرة غامضة، ولعلها متأثرة بعادتنا فى اقتصاد السوق.

إن مبدأ التبادل في معاملاتنا متأثر بأفكارنا حول اقتصاد السوق. بل هناك ما هو أكثر من ذلك: إن الانتقال في الفضاء هو الذى يولد ما نطلق عليه خطأ القيمة.

إن حياة البدو أو الرحالة تعرف هذه التحولات. فلقد شاهدت بنفسى فى جنوب تونس وليبيا والجزائر جماعات من البدو يعطون قيمة للأشياء (سعرأ يعتمد على تقديراتنا الأوربية) لمجرد الإنتقال فى مجال مقطوع. فالرحلة أو النقل يغير طبيعة الشئ المحايد، يضىف عليه عاملا ينتج من علاقته بفضاء معين. نحن نتحدث عن تكلفة النقل. ولكن أعمال السحر الكولا التى يصفها مالىنوفسكى تقترض مصروفات (إذا فكرنا طبقا لمعتقداتنا) أى نوع من استثمار العمل والطعام لا علاقة بينه وبين الفائدة المجنية.

إن ثمن الأشياء التى ليس لها ثمن، إضافة نوع من الترغيب الوقتى إلى الشئ، لم يكن معروفا قبل إنتقال هذا الشئ فى الفضاء، يبدو أن هذا ناتج من عملية الأنتقال نفسها. نقل، مصحوب أو غير مصحوب بزيارات طقسية، يحصل على قيمته من تغير الأماكن.

أساور وعقود وقطع من الجلد أو الحديد أو الحجارة، لمجرد انتقالها فى الفضاء تحقق قوة نخلع عليها أسماء مختلفة. الشئ المستبدل لا يستقر بحال من الأحوال فى أى مكان. إن التبادلات عند مالىنوفسكى وبواس (Boas) لا تتوقف أبدا. بل هى تسير فى طريق دائرى أو غير دائرى ثم تعود إلى نقطة إنطلاقها ثم تبدأ الدورة من جديد.

إن الفضاء الترحالى وأسلوب الترحال فى الفضاء يضيفان على هذه الأشياء ثمنها. أو على الأقل يكسبها الصفة التى تجعلها مرغوبة ومطلوبة. ليس عن طريق قوة هى قوة المجتمع نفسه، ولكن عن طريق استحالة تثبيت هذه الأشياء فى مكان نهائى، هذه الأشياء المنفصلة عن نظام الأشياء. بمعنى أصح عائدة.

إن التبادل لعبة. و(ساهلين) يرى Sahlins أن التبادل يصرف الناس عن حالة الحرب الدائمة. وهذا صحيح. غير أن هذه اللعبة تخفى النشاط الذى يصاحبها. إنه يجعل هذه الأشياء خارج كل فضاء ذى حاجة طبيعية. فالواقع، هو يخرجها من الطبيعة الاجتماعية.

إن أسلوب الترحال وعملية نقل الأشياء يكسب الأشياء ثمناً بدون ثمن. ثمن لاشيء. ثمن الأشياء التى بدون ثمن.

ونحن نطلق على هذا النشاط مجانى أو بدون مقابل

شئ آخر يحدث فى المدينة. إن التمرکز فى فضاء مغلق يلغى النقل فى الفضاء المائع والغامض. إن القيمة تبرز من السوق حيث تتراكم الأشياء التى تقاس بقيمتها. أى بما يوازئها من عمل أو ندرة. إن علامة الأشياء تحيل إلى أشياء أخرى. والعمل يحيل إلى عمل.

فى المكان المغلق الأشياء المتراكمة تتخمر وتنبت. الثروات الطبيعية المخزونة فى المستودعات أو المحلات تفرز قيمة تعنى كمية من العمل أو الخطر، تقاس حقيقتها أو مصداقيتها فى السوق. النقل له ثمن والمجهود له ثمن. الثمن العادل. ولكن الأشياء لم تعد الأشياء، إنها تتجاوز بثمنها معيار العملة.

إذن، ماذا يجرى أيضاً في انغلاق لمدينة؟ إن التغييرات التي تظهر لا توجه إلينا أى سؤال: كل ذلك يبدو أنه يسير من تلقاء نفسه، بالنسبة لنا نحن الذين جعلنا من إرث المدن نسيج حضارتنا. ومع ذلك، فالكثير من الظواهر هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمدينة وليست عامة.

أول هذه التغييرات يرجع إلى القرب أو المجاورة: ففي العالم المغلق حيث يعيش عدد كبير من الناس متزاحمين يحتك بعضهم ببعض الآخر ويصطدم بعضهم ببعض الآخر، فإن العنف في العلاقات البشرية يعطى الفرصة للقانون.

القانون. ليس القانون إلهي. وإنما القانون الذى يصدر عن الشرع الذى ارتضاه الناس فيما بينهم خلال تعايشهم الدائم. حينما استخلص (هوبز) Hobbes قانون العدوانية الطبيعية عند الناس والسلطة التى تفرضه، تجاوز مرحلة المدينة، أو تجاهلها. إن النظام الذى يحكم التعايش داخل المدينة، لا ينتج من المواجهة الوحشية: إن الاستحالة النظرية والعملية فى الإبقاء على عدد من الأفراد داخل مكان واحد تحتم شرعاً أو قانوناً غير مرئى يرجع إليه الجميع فى إطار اختلاطهم اليومي. إن التفاضل المشترك يزيل العنف، قوانين الدم، الثأر، تنافس العضلات والأعصاب - ويحول ذلك كله إلى مشاهد اللعب والتمثيل.

ماذا يقول قانون المدينة: إن الناس يخضعون لنظام مجرد وغير مرئى، عدالة، صورة مجردة لقانون أو شريعة، أحياناً تكون مجسدة كما كانت أثينا، وأحياناً تكون مجردة وحسب. وهكذا يفرض قانون القيمة والتبادل نفسه فى العلاقات العاطفية: كل من يرتكب خطأ يلنزم بأداء ثمن عقاب جسدى أو رمزى. ثمن الدم يصبح رمز الأشياء المنتجة والمعادل لنوع من الضرر. ثمن نقوم بأدائه أو دفعه. وهكذا لا يصبح الفعل ملحمياً: يصبح مأساوياً أو تراجيدياً وعبثياً، فعل شخص مجنون أو شخص مجرم.

وهكذا، فى نهاية الأورستية، يذهبون برجل الثأر وحق الدم، أورست، إلى المدينة، أمام الصورة المجازية للعدالة والشريعة، أثينا. وبما أننا فى مجال المستحيل، فإن أثينا نفسها تخاطبه لكى تناشده بالتخلى عن ثأر تفرضه شرائع أبعدها وحالت دونها أسوار المدينة، والخضوع أو اللجوء إلى هذه العدالة التى هى رمز الدم.

ذلك مايميز حياة المدينة الأغريقية فى ماضيها السحيق أو فى حالة اللامدينة. ومايميز المدن الأوربية عن متهات الطبقيات الإقطاعية، عن روابط الإنتماء المعقدة وهى روابط سيطرة واستعباد. وهنا تتجلى ظاهرتان متعارضتان فى الفضاء المدنى أو الحضرى: الظاهرة التى تبقى بعد اختفاء أو ابتعاد المجتمعات الهمجية، والظاهرة التى تضبط تعايش الناس داخل المجال المغلق.

صحيح أن هناك عنفاً مدنياً، كالعقاب الرادع، والتمرد والانتفاض. مثل هذه الظواهر تتم فى كتمان، داخل الجدران، والمغلوبون يختفون أو يتركون دائرة المدينة. وهو عنف يختلف عن مثيله فى الغابات أو القرى. إن المحاربين يعرفون اللعبة - لعبة المعارك، ولعبة المبارزة (دوبى Duby). ولكن اللعبة فى المدينة تدخل فى نظام الرموز: يُعلمون القوة، بل يخضعونها للمحاسبة. لقد ماتت الملحمة، وبدأ علم النفس وتقديرات الحظ والنصيب.

بين التنقل والاستقرار تمارس لعبة مزدوجة. ولكن المجتمعات الإقطاعية أو القبلية التى تتحدث عنها الحكايات (السوالف) الجاهلية التى سبقت ظهور الإسلام، كتابات

ابن خلدون والتوراه والأوديسة والإلياذة، هذه المجتمعات لم تستقر استقرارا كاملا. ثمة هجرة لا يمكن مقاومتها تدفع العبرانيين نحو أرض ميعاد بعيدة مثل سادة القصور الإغريقية يذوبون في هجرات لا تنتهى أو مثل فرسان الغرب فى حكايات المائدة المستديرة : هجمات، غزوات، حروب صليبية، وحروب مقدسة...

يسجل جاك بيرك العلاقة القائمة بين جوب الفضاء الغامض والكلمة، بين أسلوب حياة الترحال والحديث الذى ينسجه شعب حول حياته. فى حديثه عن الرحل قبل الإسلام، يتحدث بيرك عن الصحراء والكلمات تلك العلاقة التى تقوم بين تجول البدوى والشاعر والمتكلم باسم شعبه. وهذه العلاقة تفرز نوعاً من الحنين الذى يمتزج فى أغلب الأحيان بالروح نفسها، والذى يكون أشبه ببقاء الرغبة. هنا تمتزج الانثروبولوجيا وعلم اللغة الحديث فى هذه الثنائية من الجوب ومن الاستقرار، من الملاذ الذى تتجمع فيه العشائر والترحال الذى يشنتها.⁽¹⁾

ثنائية الوحدة والتعدد، كما يقول جاك بيرك، التى تتبلور فى فرد واحد، والتى يبرزها الشاعر فى لغته، إن الكائن البشرى يصبح مكانا مقدسا، هو نفسه، تغذيه قوة خفية، تلك التى تحرك الروح الملحمية.

وهكذا، ينسج فارس المغامرات، والبدوى، والفارس الإقطاعى، ينسجون لأنفسهم حياة واهية ضعيفة، لا تنفك تهددها الإهانة أو السب، لا تنفك متأهبة للدخول فى مبارزة أو معركة. ذلك هو الوجه. الوجه الذى نفقده فى الإهانة التى لا يتم الثأر لها. الوجه الذى نخفيه وراء النقاب لتجنب الإهانات الآتية من أسفل. الوجه الذى نخفيه بالمكر والدهاء. يقول أو ليس: أنا لست أحداً

(1) لغات الحديث العربية، جاليمار.

هذا العالم الملحمى حيث تمتزج الكلمة الشعرية والدم، لعله هو الذى يشكل نسيج حياة الترحال. نسيج اللامدينة. كلمة هائمة لن تستقر إلا فيما بعد -فى المدينة-.

إن صورة الإنسان تتغير مع التركيز داخل فضاء مغلق. فضاء مركز، محدود، محصور، خاضع للسيطرة، مكان لقوة لا يعرفها الرحل. الحياة تنقلب رأساً على عقب مع تحول الأحياء أو القرى المشتتة إلى مكان مغلق، تحده أسوار تبعد عنه اللامدينة بقدر ما تخلق المدينة.

فلسفة الأسوار: تحصر، وتبعد، وتمحو وتركز. كيف يتسنى للحياة ألا تتحول وتبديل مع اختفاء المساحات الشاسعة الغامضة؟

الحيا، الوجه، الإنسان حامل القناع، قناع الفردية المتقلصة، يمهد للدور الذى يتم أدائه فى التجمع المحصور. إن الحق المطلق، حو رب الأسرة على أسرته، وسيطرته كما يقال فى روما الجمهوريه، ينتمى إلى السلطة المطلقة التى يمارسها إبراهيم (عليه السلام) على ابنه، أو أجامنون على ابنته إيفجينا. ولكن ثمة نوع من التراضى لوجود توازن بين السيطرة الأبوية وقانون المدينة: عن طريق تدمير الإنتماءات القبلية، ومع تحويل هذه الإنتماءات إلى أخرى تتعلق بالحى والمهنة والشارع، بالوظيفة والثروة، فإن المعول عليه لا يصبح القوة الفردية القاهرة، وإنما يصبح، مثل القانون، السلطة العامة المشتركة.

وهكذا يضعف قانون المولد أمام القانون الذى يتولد من الجوار المكانى فى المدينة. إن صراعات السفستانيين والأجانب فى أثينا، وتمرد الجراك فى روما وصراعات الفلورنسيين، ليست صراعات طبقات وإنما هى توترات تتولد من الصراع بين القانون البيولوجى والقانون الاجتماعى.

وهكذا، وفوق هذا النسيج الأفقى للحياة، تقوم فى المدينة بنية ما يستحيل بلوغه: عالم كهنونية مجردة، غيبى (ميتافيزيقى) أو مثالى. وبعد عالم اللامدينة الذى يواجه دمار الإنسان أو قهره بواسطة الكون، يأتى مع المدينة قدسية لا تذوب فى المادة وإنما هى فوق مستوى الإنسان، روحانية.

إن الفلسفة شىء مدنى. ففى المدينة نحول الأشياء إلى رموز والرموز إلى جوهر.

إن اللغة لا تعبر عن ثقافة كما يظن سابير وإنما هى تتولد من مواجهة عملية بين الفضاء الوجودى والكلمة. هنا، فى المدينة، الانغلاق يشكل الوجود العادى داخل حديث مترابط لا يعرف الخطط الهروبية، أو التخلصات، ويصب كل تجربة داخل ترابط مغلق.

إن الكلمة هنا فى حماية، منطقية على نفسها وعلى المعاشة المستمرة بين البشر. إنها تغطى الحياة فى ابتذالها وأسرارها، مادام كل إنسان يعيش وجها لوجه مع أناس آخرين.

إن سكنى أثينا، أو كورنث، أو امستردام، هى سكنى حديثة. إن اللامدينة، الحياة البدوية، حياة الترحال، لا تعرف هذا الدور للكلمة، لأن الكلمات تشير بنفسها إلى قوى، أفعال ممكنة. أما فى الفضاء المغلق فان الرمز يميل إلى رمز آخر، وهذا الرمز كسابقه، يحتل مكانا محددًا فى نسيج الحديث المدنى. إن المدينة لغة حديث.

إن الحياة تعبر عن نفسها في هذا الشكل وتسكنه كما يسكن الإنسان مدينته، حارة في خضم الحارات. متاهة مقفولة حيث المعانى العامة تتجاوب فيما بينها. إن فحصا بطيئا يمكن أن يؤدي إلى احتكار الكلمات والأشياء، والعواطف والحاجات، بل والرغبات أيضا. فكما أن التجارة تشغل بؤرة الإبداع المشترك في المدينة في العمل فإن التسمية الرمزية للأشياء تزيل الرهبة المباشرة من عالم أصبح غامضا، وتستقر في النظام المدنى بحيث إنها تفصل الدال عن المدلول وتحيل أحدهما إلى الآخر، داخل النظام نفسه.

بحيث إن الكلمة التي تحل محل العنف، والدم والمادة، تصبح الأداة الشكلية لفعل على بعد على الناس نطلق عليه الإقناع.

إن الفلسفة تنمو بطيئا من هذا التبادل للكلمات الذى يؤثر على أناس آخرين. وهذا التبادل الكلامى، هذا اللغو ليس سوى البنية التحتيّة السفسطائية والبلاغية للفكر.

السفسطائى يستولى على الكلمات (ل.رويان يقول المفاهيم) ويسعى إلى الحصول على أدوات الفعل على المدى، الذى يمكن أن يوحى للآخر بعمل ما يريد المتحدث منه أن يفعله أو أن يقبله. فى الإلياذة والأوديسة، تتعارض الأقوال كما تتعارض الضربات فى المبارزة هنا، القوة ليست فى الأذرع الضخمة ولا فى الجلجلة الخطابية، وإنما فى الإذعان الداخلى للمواطن أيا كان.

الكلمة تحيل إلى رمز، والرمز يحيل إلى قبول عاطفى. السفسطائى ورجل البلاغة (الخطيب) يخاطبان الكيان الداخلى للمواطن العادى. والإقناع هو تنفيذ عمليه الفصل بين الدال والمدلول. إن أوليس لا يسعى إلى الإقناع: إنه يقنع، ويمكر ويسيطر بالأحلام التى يوحى بها. إن السفسطائى، وهو فنى الكلمات يغير من إرادة الآخر، أو،

إذا كانت هذه الإرادة غائبة، يحدث قبولاً. هذا القبول الذى يسعى إليه سقراط فى جدلياته. إن السفسطائى ينشر كلمته فى ساحة الحديث المدنى المركب.

جاليليو وجور جياس كانا يسعيان لمعرفة كيفية اللعب باللغة للتأثير على الآخرين على المدى. إن البطل الملحمى يؤكد، أما السفسطائى فهو يعوم فى الكلمة. فى فلورنسا، كان ماكيافيلى ينصح الرئيس (Leaber) بالوصول إلى الطريقة التى يقنع بها المواطن بجدوى مايريد الأمير أن يفرضه عليه. تأسيس حيثيات الفعل على إرادة الشخص المستمع.

إن مايجرى فى المدينة لا يشبه بحال مايجرى فى الحضارات الأخرى. إن مناقشة الحق تخلق نوعاً جديداً من الطغيان لم يعرف فى مكان آخر: طغيان البدهاء التى تستدرج وتبرر. إن من يمتلك القوة يمتلك أيضاً الحق - حق المدينة.

فى المدينة، القوة لا تتولد من معجزة ولا من سطوة نصف إله، إنها لا تهبط من السماء. وإنما هى تنمو من تدريب طويل على الكلمة المقنعة التى تؤثر على وعى الناس الذين نريد إقناعهم وقبولهم. الطاغية يحصل على القبول، ولو الشكلى. الأمير لا يستطيع أن يفرض نفسه بدون هذه الموافقة العامة. إن المدينة، وهى مكان مغلقة لحديث مركز، تفرز القوة أو السلطة بعد عملية ترثره.

فى المدينة يبرز العرض الخيالى. المدينة وحدها، وسط فضائها، تنظم مكانا تعرض فيه وجوه الإيهام. فى اللغة الإغريقية كلمة تياترون تعنى عرضاً للفرجة. وهكذا بدأ عصر المتفرج.

من المحتمل أن تركيز الناس وتعايشهم الدائم وكثافة العلاقات النفسية والتجارية، وتعميم الرموز فى التواصل، من المحتمل أن ذلك كله يزيد من قوة التلقى النظرى. كان أريستوفان يأخذ على سكان أثينا فضولهم أى حبههم لرؤية الحدث. وتحدث ويزنجا (Huizanga) عن حب الرؤية هذا الذى ساد فى العصور الوسطى أوربا بأسرها، أوروبا المدن، حيث شاعت الحفلات الدينية والمباريات والعقوبات العامة.

المدينة تجعل من المبارزة مسرحا، وتنفتح الدراما فى القوة البطولية التى يتمتع بها فئة من المحاربين تجد فى المدينة فرصتها للظهور، الفرصة لكى يشاهدها الآخرون، ويتحسسونها بأعينهم، إذا جاز هذا التعبير.

من الغريب أن التراجيدا، بوصفها صياغة درامية خيالية وليست طقوسا دينية، ظهرت بعد فشل الغزو الفارسى. إن الهزة العصبية التى أحدثتها هذه الحرب فى الحياة وفى الموت ربما كانت مرتبطة بتحول الملحمة والشعر الأسطورى إلى عرض مسرحى. فقد كان الخوف شديداً من فقدان الشخصية الثقافية الخاصة بالمدينة أمام الامبراطوريات الإلهية وأمام غزو الحشود الهمجية، بقدر ما كان هذا الخوف بقدر ماكان انتصار المدن ويقدر ما أصيب إنسان المكان المغلق بصدمة شديدة فى شخصيته.

ربما ينبغى أن تكون هذه الصدمة هى نقطة الانطلاق. ومن أجل فصل العرض المسرحى عن الطقوس الأسطورية والدراما الدينية. إن جميع الحضارات تعرف هذه العروض المقدسة أو شبه المقدسة. المسرح الاندونيسى أو الهندى، والمسرح الصينى الأول أمثلة على ذلك. وليس من اللائق إطلاق صفة المسرح على هذه الأشكال الخاضعة لنظام الأساطير العام.

لقد توصلت عن قناعة إلى أن المسرح، وبخاصة التراجيديا، لم تظهر الا حيث حدث صدع بين الأساطير، وبين الرغبة الحالية، بين الصورة، والمشروع الوجودي لأحد الأجيال المصابة برعب شديد على أثر حدث من الأحداث العامة. فقد امتاز العالم الإغريقي بأنه استجاب للصدمة العصبية التي أحدثها الغزو الفارسي وانفعالات الحرب وذلك بتحول من مجال المعتقدات الأسطورية التي تشكل أسس الثقافة القديمة^(١)

إن ظهور التراجيديا فى المدن الإغريقية، وفى المدن وحدها، والقيام بعرض شخصية محددة، منزوعة من السياق الاسطورى القديم مع التركيز على تفردا بعزلتها وسط جو المسرح، إنما هى أحداث من هنا والآن. ذلك أن المدينة تبلور زمناً اجتماعياً لا يشبه زمنا غيره، لأنه مبلور فى فضاء محدود، متناسق متوافق، زمن الهندسة والميكنة. إن اختيار أنتيجون وأوديب وأورست إنما هو انتزاع من الأساطير القديمة لوجه مفصول عن نظام كامل، ثم منحه، لمدى ساعات، وفى فضاء خاص، حياة مؤقتة.

ما من شخصية من شخصيات المسرح الإغريقي خرجت من واقع أو حاضر التجربة الإغريقية المدنية. إن أجامنون وأورست وأنتيجون والكثيرا كل هذه الشخوص تنتمى الى ماضى بلاد الإغريق. ولكى يتسنى حصرها داخل فردية وحيدة، وجب تحقيق نوع من الابتعاد الثقافى حيال النظم الاسطورية. ابتعاد بالمعنى البرشتى، أو يمكن قياسه عن طريق عدم التجانس بين الأسطورة والحياة الحاضرة. قليل من المجتمعات اكتشفت مفهوم الحداثة هذا، أى ضرورة وجود أو إيجاد نوع من القطيعة أو الفصل بين الماضى الثقافى فى مجمله والضرورات المغايرة المتولدة من التجربة الحالية. إن شخوص التراجيدا شخوص قديمة تقدم إلى ناس محدثين. وهكذا

(١) الخيالات الجماعية (P.U.F)

فإن التراجيدا تقوم، أمام نفر من التجار والصناع والمهنيين والمحامين أو البحارة، المغلقين داخل أدوار اجتماعية محددة، بتحريك أفراد منتزعين من العالم الإقطاعي القديم الذى دمرته المدينة لكى تعيش .

هذه الجدلية تتكشف فى نظام المسرح: إن المواطن الإغريقى المعاصر لسيمون أو بيريكيث، ما الذى يجمع بينه وبين فتاة من أصل عريق ونسب طيب تؤدى طقساً لم تعد عادات المدينة تهتم به إلقاء حفنة من التراب فوق جثة شقيق استجابة لقانون الدم؟ لا شىء تقريبا، اللهم إلا ذكرى الماضى الأسطورى .

معنى ذلك أن الأسطورة لم تعد فى المدينة تنظم نسيج الحياة وتفصل أفعالا متوافقة مع ضرورات هذه الأيديولوجية التى يشكلها نظام أسطورى (دوميزيل). إن الوجود المتأصل فى الحياة الجماعية فى المدينة يتغلب على استمرارية العروض والتصنيفات الجماعية .

بقيت قضية هذه الفردية الشعرية . إن أنتيجون وأوديب وأورست كائنات فردية . ولعلها أكثر انفرادية من متوسط المتفرجين الذين كانوا يحضرون للتمتع بمشاهدتهم . فما ذا كان الإغريق يشاهدون تدميره بالتواطؤ مع الشاعر من خلال هذه المخلوقات الوهمية؟ ماذا كانوا يريدون القضاء عليه من خلال الصورة الإنفرادية لشخص هذه طبيعتها؟

يرى لوكاكس (Lukacs) أن البطل التراجيدى يعيش تحت أعين الله ونظره، أى المطلق . وأن وجوده خاضع لهذه الضرورة التى لا تقبل أى تنازل مع عالم البشر، مع الشرائع . بارانويا غريبة عن شرائع الحياة المبتذلة . ولكن الإغريقى المتوسط، رجل

المدينة العادى يرى، يشاهد بشىء من المتعة، شخصاً قديماً متجمداً فى صفته المطلقة، يتعذب ويموت أمامه، أمام الجمهور. فما الذى يشتهيهِ الإغريقى الخاضع لعالم النسبية وشرائع الحياة اليومية، فى هذه الصور المطلقة الصارمة؟

تحويل الأبطال، أبطال الملاحم أو الأساطير، وجعلهم فوق حلبة المسرح، ذلك نوع من الإبداع، إبداع تجربة لم تعرفها حضارة من قبل، وظلت المجتمعات تنصرف عنها أكثر من ألف عام. لن أعود هنا مرة أخرى إلى ملكة التعذيب التى تميز المجتمعات المدنية الأوربية، من الأوفق أن نشير الى القطيعة القائمة بين اللامدينة وأساطيرها وبين المدينة حيث شاعر مايقوم باختيار شخوص منتزعة ومحولة عن وظيفتها الأسطورية، فى شكوى شعرية طويلة. وهكذا نرى أن المسرح أكثر من المسرح..

بدلاً من المعارضة بين نوعين من الميتافيزيقيا كما فعل نيتشه، نوعين من الميتافيزيقيا تتابعان فى الزمن نفسه، فى التطور نفسه، أليس من الأوفق أن نرى فى ذلك مواجهة بين خبرتين أو تجربتين، أو عدة تجارب من الفضاء كل منها تقترض صورة خاصة للإنسان؟ إن إنسان المدينة يكتشف هنا مفهوم الفردية من خلال هذه الوجوه الأسطورية المتمردة.

يقول شيلر إن الإنسان الإغريقى مارس تجربته حول الفرد من خلال مشهد التراجيديا: إن الناظر وهو المتفرج المدنى، ألا يتعلم على هذا النحو أن ينقل إلى داخل ذاته مركز جاذبيته - ذلك الامتياز الذى ظل حتى ذلك الحين مقصوراً على بعض أصحاب الأذرع الضخمة أبطال الأساطير؟

المدينة تذكّار لنفسها. هنا، ماضى المدينة يتراكم تحت أقدام المواطنين الأحياء. الموتى، الفضلات، الأطلال. فبدلاً من أسماء الأعلام المكانية الاسطورية المرتبطة بسير القديسين المنتشرة فى العالم، يأتى تراكم جديد من المعطيات التى يتعهد المريى أو المعلم بنقلها للأطفال مادامت تلك هى الوسيلة الوحيدة التى تتكاثر بها المدينة وتتناسخ بوصفها هذا. وليس ذلك بطبيعة الحال عن طريق التعليم الذى يقدمه (شيرون) Chiron لأشيل، وإنما عن طريق غرس النماذج.

من يخرج عن هذا النظام؟ فى اللامدينة، الذاكرة الجماعية تتشبث بالأساطير، وليس من المؤكد أن القاصى والدانى من الإنسانية يعرف النظام الأسطورى الكامل! هنا، ذاكرة المدينة تتناسخ فى كل مواطن شاب وتبقى عن طريق ترسيخ نماذجها أو حفرها.

وهكذا فإن المدينة صراع دائم ضد النسيان. قلت فى مكان آخر إن الذاكرة الجماعية لا ترتبط إلا بالأماكن المقدسة فى الكون ولا تحيا إلا فى مجموعات ضيقة ومغلقة- أسرة، قرية، عشيرة، قبيلة. إن هذا اللفظ، لفظ الذاكرة الجماعية إنما يكتسب معناه الحقيقى فى المدينة بفضل حجمها الهائل الذى لا يقارن، وامتدادها وكثافة سكانها.

المدينة ترسخ فى مقابرها وبقاياها ومخلفاتها، تكسب أشياء الماضى فى عالم مصغر، عالم صغير حى. وبذلك تشيد تاريخها، تاريخ ديناميتها الداخلية وتكرار مجهوداتها المشتركة للإبقاء على فضائها. ماكينة منتجة، وهى بذلك تبقى على قيد الحياة بعهد الأجيال المتتابعة: الناس، وقد انتزعوا من أصولهم وانتماءاتهم القبلية، يغوصون فى المدّ الذى يغوص من عصر إلى عصر. وهكذا يتولد التاريخ من المدينة. المدينة التى يتحدث عنها بيريكليز: الناس الذين يقتلون فى المعركة دفاعاً عن المدينة ينتمون إلى حياة المدينة المجيدة، ليس مثل الأشباح الذين يتحدث عنهم أوليس فى

جنوب إيطاليا فى ثنايا الأوديسة، مصاصى دماء لا تنقع لهم غلة، وإنما كأفراد يتتابعون وأفعالهم الفردية تضخم نوعاً من نحن.

ذلك هو ثقل هذا التاريخ. لقد أستولينا عليه. وخلعنا عليه معنى آخر. تلك هى الايديولوجية الحقيقية للمدينة، وليست أيديولوجية الأساطير. إن المدينة تاريخ فى عالم اللامدينة. وفى المدينة وحدها، نكتب التاريخ: توسديد، وتاسيت، وماكيافيلى. ليس سير حياة الأمراء، وإنما سيرة حياة كل عضو داخل الأسوار.

إذاً، أين تسنى للإغريق الارادة بإضفاء الشكل على الجسم الحى، وليس فقط الآلهة؟ لو لم تعرفهم حياة المدينة فى هذا التاريخ المختلف وهذا الحديث الذى كل رمز فيه يشير إلى شىء آخر غيره، شىء لا سبيل إلى بلوغه أبداً. رغبة لا سبيل إلى بلوغها؟

الإنسان وقد أصبح شكلاً. ليس المحارب أو السجين الذى يظهر فى النقوش البارزة الأشورية. ولا الشخصيات العظيمة. ولا الميت كما فى مصر القديمة. وإنما الإنسان فى تبدله الكريم، الرجل أو المرأة. الصور العديدة التى تظهر فوق الزهريات.

وهكذا فإن المدينة تبلور تاريخها وجمالياتها لأن الخبرة الإنسانية المركزة داخل فضاء مغلق، تفرز مع زمنها الخاص بها شكلاً من الرموز الاتفاقية. هذه الرموز التى لم تعد تشير إلى أشياء مادية أو مواد للرغبة، تحيل إلى رموز أخرى وتعكس الضرورات التى كانت فيما مضى وفى فضاء آخر تؤثر مباشرة على الناس.

يعنى ذلك أن تصور الكمال ونشدهانه يبرز فى المدينة، الكمال الجمالى أو السياسى. الخاص بأفلاطون أو النحاتين أو المصورين. كمال يضع الإنسان فوق نفسه وربما يجبره على السعى لتحقيق المستحيل.

مدينة آلة. مدينة رَحِم. إن الشكل الذى يتخذهُ الفضاء لتكوين المدينة يخرج إلى النور أحداثًا مجهولة فى المجتمعات الأخرى. إن المدَّ البشرى الذى يخترق المدينة يعزز مانطلق عليه المعرفة. ولعل كل معرفة تبلورت داخل هذا الفضاء المغلق - اقتصاد، ثقافة، مسرح، تاريخ، فلسفة.

مدينة إلى زوال. مامن حضارة أخرى بمثل ضعف وزوال البنية المدينة. المدينة التى تتراكم فيها كمية ضخمة من الدينامية الجماعية تنفجر أو تذوب. إن السلالات الإقطاعية عاشت أطول من المدن الإغريقية أو الإيطالية: هنا الإمبراطوريات تذيب، بعد الاسكندر، المدن فى المناطق الشاسعة، وهناك روما تنبسط وتمتد إلى ماوراء حدودها.

لقد عاشت المدن الإغريقية ثلاثة قرون. ومدينة روما بالمثل. الذوبان فى الفضاء الكبير يقتل مجتمع المدينة المصغر. حتى ولو كان هذا الفضاء امتدادا له. مامن مدينة قاومت تدمير جدرانها.

أين مدننا اليوم؟ ذابت، انمحت. مجرد أسماء فوق الخريطة. مقابر للماضى.

مع قصر عمرها وتعرضها للزوال، فإن المدينة أبرزت مجموع المعطيات التى نعتبرها، صدقا أو كذبا، الحصيلة النهائية للعلم البشرى. إن قصر التجربة المدنية قد يكون هو الثمن الذى تحتم تقديمه لمثل هذه التجربة التى لا مثيل لها فى كثافتها.

أماكن المنصة المزعومة

من خلال إعدادى لإخراج مسرحية (قويزيك) Voyzeck للكاتب (بوشنير) عام ١٩٥٤، قمت بتقدير أهمية الفراغ تأسيساً على العروض الخيالية.

حينما أوعز إلى جان بولان بتقديم هذه المسرحية وهى ماتزال شبه مجهولة فى فرنسا فى ذلك الحين، ترك بعمله هذا أثراً غريباً فى نفسى: فقد أقحمنى فى نوع من الممارسة العملية والتفكير النظرى لم أفرغ منه حتى الآن. ذلك أن الموضوع يتعلق بمسرحية تتحدى نظام المنصة على الطريقة الإيطالية. تلك اللعبة المغلقة التى شاع أسلوبها بحيث مايزال يتغلغل فى عقلية المؤلفين والمخرجين.

من الواجب أن أقول إننى كنت أعرف هذه المسرحية، فقد قرأتها باللغة الألمانية. وكنت أعتقد أن محاولة تقديمها على المسرح ضرب عن اللامعقول. لقد سمعت أنتونان يتحدث عنها. ومن بعده آداموف الذى كان قد اتخذ (بوشنر) نموذجاً لأعماله المسرحية. كذلك كنت قد أطلعت على ترجمة للمسرحية. كما عرفت بعد عدة سفريات إلى ألمانيا أن النص المكتشف فى مطلع القرن طراً عليه بعض التعديلات على أثر اكتشاف بعض المخطوطات. كذلك كنت قد عرفت أن (بيرج) (BERG) بعد أن قرأت عليه هذه المسرحية، ذات مساء، فى مدينة فيينا، سار طويلاً أثناء الليل واستلهم فكرة تأليف أوبرا سيكون من شأنها أن تقلب عالم الموسيقى رأساً على عقب.

وبالرغم من حداثة سنى، إلا أننى قررت أن أواجه هذا التحدى الذى يتمثل فى ذلك النص الذى طالما شرحته لتلاميذى من ناشئة الممثلين. كان يلوح لى أن القراءة البطيئة لهذا النص تفيدنى وتفيدهم. كان الإيجاز الشديد الذى كتبت به المسرحية وما فيها من قسوة صارخة، وبساطة الوسائل المستعملة، بل وعدم اكتمال العمل نفسه، كل ذلك أعطانا الإحساس بأننا نلج منطقة مجهولة حتى ذلك الوقت من التجربة والخبرة. منطقة لا أثر فيها لأى تبرير عاطفى أو أى تأثير نفسانى.

كنت في ذلك الوقت شغوفاً بـ (سنوات تعليم ويليام ميستر Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister) الشخصية التي رسمها جيته، البرجوازي الشاب يكتشف بصحبة فرقة متجولة نوعاً من الحياة البدوية وأسلوب التجوال. البدوية الغزلية فهو يحب ممثلة تغير كل ليلة مكانها وشخصيتها. والبدوية الجمالية، فهو يحاول أن ينقل أسرار نفسه الخبيثة في إخراج لمسرحية هاملت. غير أن بدوية ميستر هي البدوية التي تسم جولات الممثلين خلال ألمانيا المنظمة. إن ازدواجية اللعبة المتمثلة في الظاهر والحقيقة تبلغ غايتها ومنتهاها في تعلم دور البرجوازي. وهذا ما يهمس له به معلمه (جارنو).

ونحن نعرف أن جيته وهيجل، على مستويين مختلفين، صاغا مولد الكائن -الذي أسماه لوكاس يورجوازي- والذي لم يكن كذلك في ذلك الحين.

لا أهمية لذلك. إن فويزيك Woyzeck والمغامرة المسرحية التي تدخلنا فيها قراءة هذه المسرحية، ثم إعداد إخراجها، تسد التاريخ أمام شخصية بلا شخص، كائن لا شئ البلوريتاري الوحيد في المسرح بالمعنى اللغوي للفظ - الذي لا يملك إلا رأسه. دون أدنى سماح للمستقبل: في حاضر وهمي تتوالى فيه أشبه بالكسور أو القطوع حالات فعل مقصور عن عمد وقصد على حرفيته. مامن لحظات بالمعنى الهيجلي، وإنما هي صدمات.

إن هذه المسرحية تثير المناقشات وتحض عليها. فالمسرح بأبطاله الأسطوريين ينمحي أمام هذه الشخصية المحايدة التي لا تعد شيئاً، سوى الحب الذي يحمله هذا الإنسان لامرأة من جنسه. وهذا الحب نفسه يؤول إلى الدمار أمام أفاعيل عملاء السلطة في المجتمع. إن السلطة تمزق فويزيك Woyzeck .

معنى ذلك أن المسرحية لا يمكن أن تقوم على شخصية وفوزيك. كما أننا لا يمكن أن نجعل منها هاملت الفقير، كما شاهدها كثيرا للأسف. ثم إن المسرحية لا يجوز تقسيمها إلى لوحات متتابعة مع تغيير الديكورات وإسدال الستار، مادام كل ذلك يؤدي في الحاضر.

أنتقل الآن إلى ما حاولناه في ذلك الحين وهو عرض المسرحية على منصة كاملة بكل امتدادها ومن خلف المنصة على طريقة (أجريبا)، ودون أن أدرى أن (فيلار) لجأ هو أيضا إلى هذه الطريقة، أبسط ستاراً هائلاً أسود اللون استعرتة من جمعية دفن الموتى في المدينة. هذا الستار الأسود يدل على غياب المكان، وإلغاء لحظات التاريخ، ومعارضة أي منظور، ومن ثم، أي عمق.

أهم شيء هو التزامن، وحركة التصوير الجداري، والتنقل الذي فرضته على الشخصية من مكان إلى مكان، من ميزون إلى ميزون كما هي الحال في مسرحيات الأسرار. في القرون الوسطى، داخل فضاء معروض بصورة تزامنية حيث الوقت ملغى تماما. إن الأدب لا يطبق هذه الواقعية التي ظلت طويلا من سمات جماليات الصفاة البرجوازية. إنه يفرض نوعا من جماليات الفراغ، أي الحاضر.

هذه الأشياء تنتمي إلى الماضي.

لقد كشف وودريك أن بعض المسرحيات تفسد إذا لم تقدم في الفضاء الذي تتطلبه. إن الأعمال التي وضعت لنوع آخر من المنصات إذا ما قدمت داخل العلبة الإيطالية المغلقة، فقدت معناها. إن المسرحيات الإليزابيتية أو الأسبانية لم تفهم في فرنسا إلا

حينما حققت الكهرباء فى بعض لحالات، إمكانية إعادة تشكيل ظروف وملابس التزامن الذى كان قد واكب مولدها. وهناك سجل طويل بالأخطاء التى ارتكبها الكتاب أو النقاد الفرنسيون فى حق شكسبير ولوب دى فيجا. فى مكان واضح من هذا السجل نجد التعليق الذى كتبه فولتير على هامش الترجمة التى قام بها لمسرحية (هاملت) من أجل تبرير مأساه التنقيحات أو التحسينات التى أجراها على هذه المسرحية الهمجية

مامن شك فى أن أيديولوجية معينة هى التى شكلت فكرة الفرنسيين عن المسرح. وهى أيديولوجية نبعت عن القواعد الكلاسيكية (سكوديرى، ودوينياك) كذلك فإن المفاهيم النقدية فى القرن الثامن عشر والمعروضة فى الكتب الدراسية التى صدرت بعد لا هارب غزت المؤسسات التعليمية فراحت المدارس والكليات تفتت على النموذج الكلاسيكى وتعريف معين للمسرح نابع من إرادة الملكيات المطلقة فى فرض صيغة وحيدة للعرض الخيالى. تلك الصيغة التى ترتبط بشكل الفضاء الذى نعرض فيه الإيهام، قالب كل عرض. وهو الفضاء المغلق الخاص بالمنصة الإيطالية.

ومن البديهي أن قواعد المسرح الكلاسيكى، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتقدم المادى الذى حققته الملكيات المطلقة. تحيل إلى مفهوم معين للفضاء الخيالى، أى قالب إبداعى هذا الذى استطاع أن يفرض الشكل الخاص به لدرجة جعلت منه شكلا عاما وعالميا؟ إن إخراج مسرحية فويزيل قد انتزعنى من هذا القالب.

إن معظم علماء الانتروبولوجيا لم يحاولوا معرفة إذا كانت ثمة مجتمعات أخرى أفرزت أنواع أخرى من الفضاء الخيالى، فضاءات الألعاب، وفضاءات الإحتفالات وفضاءات العروض المسرحية.

ومع كل فهذا هو موضوعنا. إذن، فعددٌ قليلٌ نسبياً من الحضارات خصص مكاناً نوعياً فيه تقدم العروض التخيلية. ليس العروض الطقسية أو الأسطورية. وإنما العروض الحرة بتصنيفاتها المعينة. إن المدينة الإغريقية تقدم مثل هذا المكان المنصّب الذي تعرض فيه نماذج منتزعة من النظام الأسطوري، وبعد ذلك المدن الأوروبية.

تلك هي المنصة على الطريقة الإيطالية التي شاع أثرها وانتشرت بحيث أصبحت في القرن التاسع عشر وكأنها المكان الوحيد للعروض الدرامية. ومن ثم ينبغي أن نرجع إلى التاريخ. كان ذلك في الوقت الذي قام فيه بلزاتار بيرونزي، تلميذ برامانت، بتقديم مسرحية (كالاندريا) للكاردينال بيبينا Bibbiena وذلك في روما عام ١٥١٤ .

وقد نسب فازاري Vasari إلى (بيرونزي) فضل اختراع المسرح. ونحن نعرف قيمة بازاري. ولكن أهمية العرض تكمن في الأثر الذي تركه الشكل: إخراج نص تخيلي في الإطار الضيق لمكان مغلق. وهو شكل ليس بالجديد حقاً، فقد سبق تجربته في أوربينو Urbino في العام السابق، ومن أجله قام سيباستيانو دي سان جاللو تلميذ برامانت بتأليف بعض الحيل من النوع الذي تخيله لكوميديات ماكيافيلي. وهو الشكل الذي وجدناه أيضاً في (مانتو) عام ١٥٢٠ المسرحية كالاندريا نفسها، وفي (ليون) عام ١٥٤٨ .

المسرحية في حد ذاتها لا تهم فهي كوميديا متواضعة جداً مستوحاه من الكاتب بلوت. ليس هذا هو المهم، وإنما التركيز على فعل فريد داخل فضاء مغلق والإعجاب الشديد الذي استولى على صفوف السلطة، أمام هذه الطريقة في تمثيل العمل الخيالي. كان هناك طرق أخرى للتعبير مقصورة على الخاصة وأصحاب الامتيازات، ولكن هذه الطريقة أصبحت هي أساس كل عرض تخيلي، القالب الوحيد لكل إبداع يمزج بداخله الرقص والموسيقى والتصوير والشعر.

لأن الإيهام نادراً ما يعرض كما هو، اللهم إلا في الأحلام. فلا بد له أيضا أن ينفرس في فضاء لوحة، أو رقصة، أو نقش. لا بد له من الامتداد التمثيلي الذي يتجلى فيه فعل في تطوره أو في تزامنه. إن عرض كائنات وحبكات ليس لها وجود، هذا مالا تقبله كل المجتمعات، في الوقت الذي. تقبل فيه تصوير الخفى عن الأنظار، أى الأساطير. فيما بعد حمل رجال الدين حملة شعواء على هذا الشطط (الغلو) على شاكلة بوسوييه والمتمزمتون في الدين: فعرض العواطف التخيلية، أليس هو انتزاع للإنسان وإبعاده عن الحالة الواقعية التي هو فيها، حالته، وإيهامه برغبة من شأنها أن تقلب النظام المستقر الذي سنه الله تعالى؟ إن بعض الحضارات والمجتمعات لا تدين فقط بل هي تجهل هذه الممارسات التمثيلية وتتعلق على أدوار وظيفية محددة لا تفتأ تكررهما في عناد وإصرار.

إن المنصة التي تؤدي فوقها مسرحية (كالنداريا) تقدم لنا فرصة عمل تجريبى فريد، مكان جميل أخذ منشأ وقابل لإعادة قدر المراد. يقول (فرانكاستيل) إن الفضاء الذي اكتشف شيئا فشيئا واستثمره مصورو القرن الثالث عشر الإيطالى ليس أكثر واقعية ولا أكثر حقيقية من أى فضاء آخر: كل ما هناك أنه اقترح بعض القواعد للاستغلال وتواصل المنظور. ويمكن أن نقول الشئ نفسه عن هذا النوع من المنصة المغلقة، من أنه يتواءم مع كمية الطاقة المتخيلة والتمثيل التي ينقلها مجتمع في صورة صفوته الحاكمة، وذلك في الإطار النهائى لنوع من المنصة المغلقة. والسؤال الآن هو ما لذى وجده صفوة السلطة في ذلك العصر، في إيطاليا، ثم في فرنسا، ثم في عدد كبير من البلاد الأوربية، في هذا القالب التخيلى لكى ينتهى الأمر بجعله الفضاء المتميز لأى نوع من العروض المتخيلة؟

من المحتمل أن هذه اللعبة المكعبة وانتصارها السريع لا يمكن فصلهما عن الحياة السياسية وعن القوة المركزية الهائلة التي تحرك الملكيات المطلقة أو على الأقل محاولاتها. ليس من المستبعد أن تكون الصفوة المدنية من علية القوم قد دفع بهم دفعا إلى تقليد الحلم الطبقي الى درجة حَضَّ الشعراء وهم بورجوازيون بالمولد، إلى المساهمة في اللعبة المجازية للصفوة.

والواقع أن الملكيات المطلقة وأعيان البلاد الذين تعتمد عليهم في فرنسا وفي بعض البلدان الأوربية قد أسهموا في ترسيخ هذا النوع من المنصات لدرجة أنه صار الحديث عن التعبير عن السلطة أو انعكاسا لها.

ولكن تلك أوهام. فاصطلاحات الانبعاث أو الأنعكاس أو التعبير أميل إلى مجال السحر منها إلى مجال النقد. زيادة على ذلك فإن السلطة ليست كائننا مطلقا ولد بطريقة تلقائية. إن هذا من شأنه أن يكشف، إذا دعا الأمر أيضا، عن فقر التحليل الخاص بالعلاقات الفضائية: الآن سلسلتين عرضنا معاً، فيستتبع ذلك أن تكون إحداها سببا للأخرى؟ الآن ظاهرتين تنتميان إلى مستويين مختلفين من التجربة ومتزامنتان، فينبغي أن نقيم بينهما علاقة مطلقة؟

وأخيراً، فإن جميع الملكيات المطلقة الناشئة، وجميع السلطات الملكية لم تجد هذا النوع من المنصة لكي تعرض عليه نفسها: لا أسبانيا في مطلع القرن الذهبي ولا بريطانيا العظمى في العصر الإليزابيثي لم تعرفا المنصة المكعبة ذات المنظور ذات العمق، وإنما نوعاً آخر من العرض التخيلي سيأتي الحديث عنه فيما بعد. ولم يعترض أحد على إرادة الملوك الأسبان والإنجليز، تلك الإرادة الحازمة الجازمة، في قيامهم هم أيضاً بتأسيس سلطة ملكية مطلقة.

إن تأكيدات (تين Taine) أو بعض الماركسيين المتعلقة بوحدة قرن لويس الرابع عشر تعتمد على تبسيطات محيرة، كما تقوم على القول بعلاقات صناعية بين سلاسل مختلفة: فالعادة دائما توحيد مايراد تحطيمه وتدميره. أما فيما يختص بالملكية فنذكر كم كان من العسير إقامة الملكية المطلقة فوق الأراضي الفرنسية. (د.ماندرو)، وكم كان بطيئا ضم الأعيان وتوحيدهم، تارة من أجل خدمة الملك وتارة مفتونين بالصحراء ويور روايال. (ل.جولدمان). وكم كانت غامضة وغير دقيقة نظرة الصفوة للعالم في ذلك الوقت (ب.جرويسن Groethuysen)

هذه أولا المضاربة المكثفة التي سبقت بروز الأماكن التي من شأنها إظهار العمق غير الملموس. لقد أشار بعضهم (بانوفسكى، وميرسون) إلى أهمية الأبحاث التي تمت في فلورنسا على يد (برونيلسكى) و(ألبرتى) ولعبة العلب التي قاما باختراعها من أجل إعادة تكوين مصعد لوضع الأشياء، وإظهار الداخلى الذى يجعل الأشياء فى فضاء بعمق ينتهى إلى نقطة مركزية متخيلة. بحوث علماء وهواة (أين الفرق إذن؟) تعامل مع رؤية الامتداد الذى لم يحاول أحد أن يسأل نفسه عنه، حتى أوائل المصورين. البحث عن فضاء مترابط، متجانس، ثلاثى الأبعاد، يقوم على قواعد هندسية ومكانية، ليس الفضاء المرئى وإنما الفضاء الذى يراه العقل إذا سأل نفسه حول شروط الانعكاس.

بحث ينتمى إلى ماقدمه (ديكارت) على أنه أول محاولة لأى فكر علمى وفلسفى. وهو يتجلى فى تلك الصورة المعروفة للجميع والتي تتلخص فى العصا المغموسة فى

الماء التي تراها العين منكسرة في حين أن العقل يؤكد أنها صحيحة. إن مساعي الأكاديميات أو صالونات فلورنسا ومختلف المدن الإيطالية أو الألمانية أو الفرنسية في هذا الاتجاه: استخلاص صيغة من التجربة تقرر روية حقيقية وسط اختلافات المظاهر.

حينما نقوم بعرض مسرحيات ماكيافيلي وبخاصة (كالانداريا) في علبة تذكرنا بالعب التي نعيد فيها تكوين مصغرات الأشكال في المنظور، فإننا نقدم صورة تبتز الاستقبال. تركزها في تركيب مصطنع تماما. وذلك بالنسبة للتصوير كما هي الحال بالنسبة للمسرح ولنفس الأسباب. توحى بصورة للعالم ليست أكثر واقعية من غيرها، ولكنها تقدم نظاما سريا، تركيبيا مختفيا تحت الأشياء.

من المحتمل أن هذا التركيب المختفي قد مارس في المسرح بنوع خاص، تأثيرا شديدا فحيما أعلن فازارى أن المسرحية (كالانداريا) أرست دعائم المسرح الجديد، فيبدو أنه كان يشير إلى المظهر الفانتازي لهذا الإخراج. حيث نكتشف مالا تراه العين، كما نجد فيه طريقا يفضى إلى حقيقة لم نتحدد بعد.

إن علبة المنصة المكعبة من المحتمل أن تكون على شاكلة فن التصوير الذي ولد في القرن الثالث عشر "Cosi mentale" من عمل الفكر. مضاربة على الأشياء التي هي وراء الأشياء، على تراكيب العالم المختفي وراء الظواهر: لنعد بذاكرتنا إلى المناخ الفكرى الخاص بالأفلاطونية الجديدة عند الأكاديميات الفلورنسية، وتأثير مارسيل فيسان "Marcile Ficin" فكما أن رؤية اللوحة ذات البعدين ينبغي أن تصيف البعد الثالث فإن المنصة تحاول عن طريق الزيف أن تعيد صياغة الطبيعة الحقيقية. الواقع أن فن التصوير قد وجد سريعا، بدءاً من (ماساتشو) وحتى ليوناردو، نوعاً من العبقرية الإبداعية لم يتمكن فن المسرح بفضائه المغلق من اكتشافها إلا فيما بعد عن طريق عمق الكائن الذاتى.

العنصر الآخر أو السلسلة الأخرى التي عثرنا على أثرها تحت تأثير الانجذاب الإجتماعى الذى ولدته المنصة وأوجدته مسرحية لاكلاندياريا أو على الأقل دعمته، يتعلق بالماكينات. ومن ثم سندخل فى فن الحرب، تقانة استثمار الفضاء.

نحن نقصد هنا الماكينات التى أخرجها الى عالم الوجود مهندسو جنوب إيطاليا (منطقة البويى) والتى سرعان ماتم استثمارها فوق منصة مسارح (فانو) أو (بيزارو) كما هى الحال فى حصار المدن.

ماكينات حرب، وماكينات قذف، وماكينات تعذيب وماكينات مسرح. فقد ولد فيليبو تيرسى "Filippo Terzi" فى بيزارو، كما عاش فيها أيضا جيرولانو أردوينى "G. Arduini" الذى قام بنشر بحث له بعنوان رسالة فى نظام بناء المدن وتحصينها. استغلال القوى الطبيعية لأغراض إنسانية، إعطاء الإنسان القدرة على التأثير فى طبيعة مجهولة. هذا الفن كان الإغريق والرومان قد سبق لهم استخدامه ولعل مصيره كان إلى النسيان.

التأثير على الأجسام بالآلات الضخمة - لقد سبق أن قام بيرانيى Piranèse بتقديم تصور لهذه الآلات الضخمة. التأثير على الفضاء المدنى للدفاع عنه أو لاقتحامه والسيطره عليه - ولقد قدم ليوناردو دافينشى الأمثلة الرائعة على ذلك عليه ولقد قدم ليوناردو دافينشى الأمثلة الرائعة على ذلك - تكوين الإيهام فوق المنصة عن طريق آلات يمكن بها تحويل ماتحدث عنه الأحلام دون تحقيقه إلى ممكن. وهذا ما قام به ساباتيى Sabbatini فى بحثه بعنوان؟ إنشاء منصات وآلات فى المسارح ذلك البحث الذى ذاع صيته وترجم إلى جميع اللغات (Prathica di Fabricare Scene e machine ne' teatri)

استثمار الكون بإلزامه بصورة متناسقة للفضاء. من خلال هذا العمل الهندسي العسير الصعب، تكونت شيئاً فشيئاً، الرؤية الهندسية والميكانيكية لنوع من الفضاء أصبح فيما بعد يعد في نظر ديكرت الفضاء العلمي الوحيد..

هدف واحد كان وراء ذلك كله يتلخص في بيع هذه التقانات لمن يملك المال ويريد أن يملك وسائل القوة .

ومن ثم كان فن الحرب وفن المسرح: إعطاء من يطمح في القوة الوسائل التي تتيح له السيطرة على المدن ومن ثم ضمان الحصول على أموال الوجهاء، أو الدفاع عن المدن التي يستخدمها كحلفاء له. وهكذا قام أحد هؤلاء المهندسين وهو Guidobaldo del Monte جويدو بالدو ديلمونت، بمرافقه أمير روفيري Rovere في حملته عام ١٥٦٦ على هنغاريا. كذلك فنحن نعرف الجهود التي بذلها ليوناردو دافينشي لبيع مخترعاته Condottieres .

تقانة استغلال الفضاء بواسطة الفضاء الميكانيكي، وتقانة استغلال الفضاء بالإبداع التخيلي. هناك تواصل بين المشروعين ولن أعود هنا إلى ماسبق أو أن قلته في غير هذا الموضوع، سأذكره فقط. في الوقت الذي ساقته فيه المضاربة على الآلة المهندسين إلى تخيل ماكينات يولد استخدامها ويفرض من حولها الفضاء الهندسي ثلاثي الأبعاد الخاص بهندسة إقليدس، فإن هذه الآلة نفسها، وعن طريق الإيهامية التي تطرحها فوق وداخل العلبة المكعبة ذات التصور العمقى، تبعث الأساطير القديمة أو الخاصة بالفرسان والتي تحيل إلى كون طوبولوجي متعدد الأبعاد، عالم تمتاز فيه الأزمان والفضاءات.

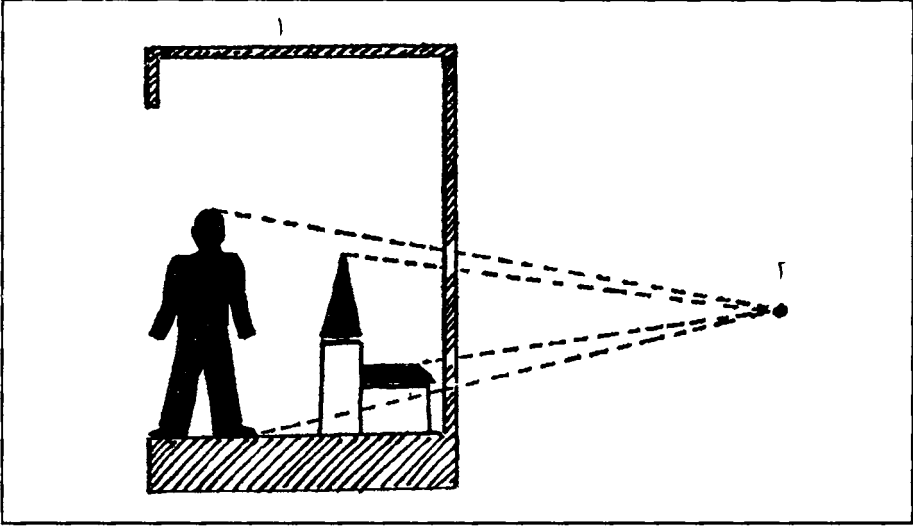
نفس الحركة تقضى هنا إلى جماليات الحرب وفنونه. نفس النظرة للفضاء الهندسي. إذا ما استطاع الأمير السيطرة على هذه التقانات استطاع أن يملك القوة. هل هذه العلاقة هي على مستوى السلطة؟

إننى أؤكد أن هاتين المحاولتين أو الغوايتين تربط بينهما المضاربه الآليه نفسها: حينما قام ريشيليو، فيما بعد، بإنشاء مسرح على الطريقة الإيطاليه، ومن بعده مازاران أو لويس الرابع عشر فإنهم جميعا قد قاموا، داخل إرادة واحدة، بمزج قوانين استثمار العالم عن طريق الحرب وقوانين تجسيد الإبداع التخيلى.

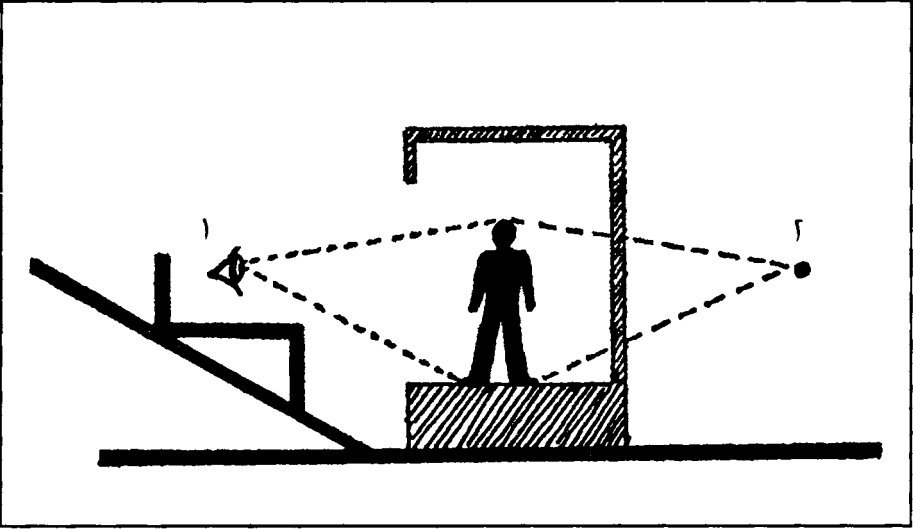
بشكلها الذى ظهرت عليه، على الأقل فى نموذجها المطلق، زادت المنصة الإيطالية من حدة غواية الأمير: فقد عرضت عليه رؤية للعالم الذى يقرب من السلطة الملكية المطلقة التى كان يسعى إليها، ولما يحصل بعد على وهم الوهم بأن يكون مركز الدولة ومحرك الإبداع التخيلى: إن الثمن الذى يدفعه لتحقيق نزواته هو الرهان الذى يجريه على تعريف معين للفضاء. وهو تعريف ظل طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر أمنية من ضرب الخيال، لأن ممارسة السلطة لم تتوصل إلى أن تفرض على الأراضى التى يبنى توحيدها ولا على الفئات المختلفة التى يريد تجميعها فى هوية واحدة، صورة ذلك الفضاء الذى مايزال شيئا من عمل الفكر.

وهنا، ينبغى العودة إلى الأشكال البسيطة التى نجدها فى Teatro del Sol de Fano على منصة مسرح (بيزارو)، وهذا المكان الذى يشغله الأمير الذى مانزال نراه، نظرة مزيدة، مركز الخطوط الهندسية والمركز الوهمى لفضاء فكرى.

هذا إذن الوضع التخطيطى لهذه المنصة: المنظور أو الرؤية ذات العمق تفترض أن مستويات الأشياء المعروضة أمام نظرنا المبسطة تتوزع فى الحقيقة إلى مستويات متتالية فيها خطوط تجمع الدرجية فى نقطة بؤرية تصب فيها جميعا. هذه النقطة البؤرية هى بطبيعة الحال إيهام، ولكن انطلاقا منها نعيد الصياغة الصناعية للبنية السرية التى تقبع تحت مظهر الأشياء (الشكل رقم ١)



الشكل رقم (١) - ١: أشياء مدرجة عن طريق العمق
٢- نقطة بؤرية وهمية تتجمع فيها خطوط الانسياب



الشكل رقم (٢) - ١: عين الأمير؛ ٢: نقطة بؤرية

وهذا شيء مشترك بين فن التصوير ومنصة المسرح على النحو الذي اعتبرهما الفلورنسيون مادة مضاربة. وسرعان ما أضاف المهندسون إلى ذلك عنصرا جديدا من جانب المتفرج - أفضل مكان؟ الذي نرى منه كل شيء؟ ربما، نعم، وربما تكريما للأمير الذي قام بتكليف العرض.

ولكن هذه البنية تعنى أكثر من ذلك: إن الأمير، عين الأمير توجه نظراتها نحو الشيء المعروض والشيء المعروض يحيل إلى نقطة البؤرة البعيدة، مصدر الوهم الواقعي (الشكل رقم ٢) وهذا يعنى أن رجلا يسكن هذا التركيب وأن الإبداع التخيلي الذي يعرض فوق المنصة، الماكينات التي تنظم هذا التركيب الخيالي، تنافس التجربة العامة نفسها، وأنها تتجاوزها.

فميا يختص بتمكين عين الأمير في هذا التركيب الهندسي الخيالي، يمكن أن نقول في شأنه ماقاله (ب. نافيل) عن التصوير السريالي عند الفنان (كيريكو) Chirico من أن بعض الناس، على علاقة دقيقة، غامضة، مضطربة، سريالية، بما يحيط بهم من قريب أو من بعيد يحاولون أن يكتشفوا عالما ثانيا هم ينتمون إليه بفصل نوع من الحظوة أو النعمة تأتيهم من حيث لا ندري^(١). وأن انغماس الأمير في العرض هو نقيض ما يصادفه الأمير مع الماكينات نفسها في الحرب، هذا المكان المركزي أو الرئيسي الذي يحققه له المنظور أو الرؤية الهوائية، نتيجة دراسة مسار المقذوفات في الفضاء. (ميرسون Meyerson). وأن الأمير، وقد دخل عالم الإبداع التخيلي والإيهام يقع في فخ المهندسين، فخ الشعراء القديم، الذين يحاولون منذ هذا العصر، أن يحبسوا مندوب السلطة داخل شباك نوع من المجد، من الاسطورة. وفي قصيدته بعنوان

(١) عصر السريالية (جاليليو)

أغنية إلى ميشيل دي لوسبيتال يعرض الشاعر رونسار Ronsard نفس هذا الاستثمار
للأمراء عن طريق الشعر.

على النقيض من الأفكار العامة وعلى النقيض مما كنت أومن به حوالى عام
١٩٦٠، فإن المنصة المكعبة ذات المنظور الإيهامى ليست مظهر سلطة الحاكم. إنها
تعرض على الإنسان الذى يملك السلطة عن طريق المولد أو عن طريق مهارته
بوصفه أميرا أن يستولى أيضا على سلطة الإبداع التخيلى بمجرد أن يدخل فى اللعبة.

إن مبدأ هذه الهلوسة الناجمة عن واقعية المنظور أو الرؤية المعاد صياغتها، ربما
يكون وراء الافتتان الذى يفسر الانتشار السريع الذى حققته المنصة الإيطالية وبخاصة
فى فرنسا.

إننا ندخل فى عالم ليس هو العالم، ندخل فى فوق-الواقع هو ليس الواقع، وإنما
حقيقية واقعية أعيد صياغتها. إنه الفخ الذى سيتشبه به وعى الصفوة من أصحاب
الامتيازات الذين يستمتعون به. ولكن هذا الفخ، من يقوم بتركيبه؟ إن لم يكن
المهندسون، الفنانون، الشعراء، الموسيقيون؟ من الذى يهيئه فكريا، إن لم يكن أناس لم
نكن نطلق عليهم بعد المفكرين وهم جميعا نشأوا فى الطبقة الخاصة بوجهاء المدينة
(أصحاب الروب والتجار) والذين سوف يستولون على الآلة أو الوسيلة؟

إن رسوخ المنصة الإيطالية فى فرنسا جاء مصاحبا لحركة أيديولوجية قوية، أى
لعملية إعادة تشكيل فكرى هائلة تختص بالمفاهيم، صناعتها من أبناء عليية القوم
والوجهاء، من رجال الأدب، حتى لو كان المحرض عليها هو (ريشيليو)، وهو وزير
كان يعد نفسه كاتباً.

ولعلّه كان من شأن طبقة المفكرين في فرنسا صياغة أيديولوجيات من أحلامها. وقد ظلت هذه سمة دائمة بشكل منتظم من ذلك العصر. على الأقل، فإن مشروعات أولئك الذين سيقومون بتحديد القواعد لم تكن تنتمي، كما ظل المؤرخون يعتقدون ذلك، إلى وعى جمالى أو أدبى، وإنما إلى الحاجة فى تحويل هذيان معين إلى قانون أو مذهب. لقد خضع تكوين المذهب الكلاسيكى للفحص والدراسة (شيرير) (Scherer) فتارة رأى البعض وراء هذا المذهب تبريرات عصرية (الذوق، العقل، اللياقة). كما رأى البعض الآخر أن هذا الاتجاه قد تم فى فترة ازدهر فيها فى باريس وانتشر فن الأوبرا-باليه أو الأوبرات الراقصة حيث تمتزج الموسيقى بالرقص وبالشعر: (ملاحظات حول مسرحية (السيد لسكوديرى، ممارسة المسرح لدوبينيك، والكتابات العديدة التى تتحدث عن هذه الجماليات المجردة تحاول كلها تعريف مفهوم العرض المسرحى).

إن القواعد، القواعد الشهيرة، أليست هى المظهر المعبر عن هذا الاتجاه الخاص بطبقة المفكرين فى القرن السابع عشر: تحديد الشروط الشكلية لإنتماء أو دخول أعضاء جدد فى صفوة الفكر؟ مذهب إرهابى كغيره من المذاهب يقصى ويستبعد أكثر مما يضم ويستقبل. إن وحدة المكان والزمان والفعل ليست هنا وليدة العلبة المغلقة، وإنما هى وليدة منطق بالغ الشطط يكمن فى البحث عن الشروط الضرورية والكافية لدخول أى شعر ممكن فى إطار المنصة.

نظرا للتجربة الفضائية التى تعرضها المنصة الإيطالية، كان من العسير أن نتصور أى تعريف آخر لمكان الإبداع التخيلى:

إن نظرية قواعد التأليف الدرامى تتجاوب مع قواعد ديكرات الخاصة بالتفاهم البشرى. إن هذه القواعد تحيل إلى نفس المستوى التجريدى المرتفع، إلى نفس الإرادة الحرة فى العثور على قوانين نوع من الفضاء حيث لا يكون ممكنا إلا مايتجاوب مع أصول الإبداع الممكن.

لا أعتقد أنه ينبغي أن نرى في وضع هذه القوانين نتيجة لمذهب الملكية المطلقة الوليد. بل يلوح لذلك حركة مناقضة حينما نلاحظ أن أبناء الوجهاء، والبرجوازيين وكلهم جميع الفنانين والمثقفين، يعرضون في الواقع على الملك عالما تخيليا يجد فيه تبريرا للكائن الذي يريد أن يكونه والذي لا يجد تعريفا له في ذاته هو شخصيا.

في هذا الصدد، يساق مثال كورنى. ذلك الكاتب المسرحى الذى ظل منذ مسرحيته (الوهم المضحك) وحتى مسرحية (السيد) يعرض شخوصه التخيلية على منصة تختلف عن المنصة الإيطالية، هى بالتحديد المنصة الاليزابيتية أو الإسبانية. تلك المنصة التى يتغلب فيها طابع التزامن على طابع التتابع، التى يتعارض فيها تنوع الأفعال مع وحدة الحبكة. ونحن نعرف أن كورنى المتمرد اضطر أن يدفع ثمن دخوله فى عالم المثقفين، وينصرف عن هذا القالب التخيلى، ويقبل القواعد التى كان قد رفضها بطبيعته الريفية. وكان لا بد من الانتظار أعواما كاملة وأقول مجد كورنى للعثور على شئ من عبقرية عظيمة كان من الممكن أن تضاهى شكسبير.

قصارى القول، لم يكن كورنى سوى حادث عارض على الطريق. هناك كتاب مسرحيون آخرون، ومتمردون دون علم منهم، لم يدخلوا فى الطبقة المثقفة، فلم يلتزموا بالقواعد هاردى، وروترو. أهم من ذلك أن كورنى، كجميع الكتاب فى عصره، أبناء طبقة الوجهاء البرجوازيين، يعرضون على المنصة الإيطالية حلماً من أحلام المجد، والحب والفروسية، يتجاوب مع ماينبغى أن تكون عليه الطبقة الأرستقراطية.

وهنا تعرض لنا قضية غريبة: هل هناك مفهوم برجوازي للعالم فى هذه البرجوازية الوليدة؟ هل هناك قيم وأشكال جمالية كانت مرتبطة بالدينامية الاقتصادية المعترف بها بصفة عامة لدى هؤلاء الوجهاء سواء منهم الذين دخلوا فى خدمة الملك أو انصرفوا إلى تجميع الثروة؟

يجب أن نعترف أنه من الصعب أن نعثر على مثل هذا المفهوم للعالم: فليس هناك ابتكار في هذه اللوحة الشعرية التي تعيد إلى قيم الشرف والحب المطلق المعنى الذي كان موجوداً في أيديولوجية الفروسية التي كان يتشبث بها، منذ عدة قرون مضت، باعتبارها أيديولوجية دفاع، طبقة أرستقراطية من كبار السادة من غير المحاربين.

كل شيء كان يجري وكأن طبقة أبناء الوجهاء، البرجوازيون كانت تقدم في ذلك الحين إلى طبقة المحاربين القدماء والأرستقراطيين التي أنهكتها الحروب الدينية وانخفاض الدخول العقارية في القرن السابق، صورة لنفسها كان يطلب منها الرجوع إليها لكي تعيش. كأنما كان كورنى وسكوديرى، وكينو وراسين وجميع كتاب المسرح في القرن السابع عشر، يعرضون على طبقة الإقطاعيين القديمة والملكية مرآة خادعة.

أسلوب غريب من طبقة قليلة الوعي بنفسها بحيث ينبغي عليها، لكي تعيش، أن ترفض نفسها من خلال النظرة التي تفرضها على الآخرين بالكيفية التي ينبغي أن يكونوا عليها. وضع مقلوب ينبغي أن يخلصنا من تأويلات الإبداع الفني التي نقول بالانعكاس أو غير ذلك من الأقوال القيمة. إن هذا العالم، إن ذلك العالم، قد تكشف من خلال اللعبة المزدوجة للمحاربين القدماء المنهزمين والوجهاء الذين يحاولون، من خلال القناع ومظهر مثالية الفروسية البائدة من زمن طويل، أن ترد عليهم نوعاً من حياة الأشباح.

غياب مفهوم أصولى للعالم؟ فخ شبيهه بالفخ الذي كان ينصبه المهندسون؟ ربما ذلك، ثم راح يختفى شيئاً فشيئاً في دوامة فرساي الكبرى وتوزيع المخصصات الملكية. من المحتمل أن يكون الوجهاء قد حاولوا أن يحققوا مع السادة الورثة ماصنعه جان جينيه مع شخوصه الثلاثة في مسرحية (الشرفة)، مانيكانات خلعت عليهم هيبية أسطورية يحرك خيوطها عامل التاريخ المجهول.

بعد ذلك، حدث تغيير جديد ولكن لا يعتقد به إلا بالنسبة للمسرح الفرنسي: إن الرؤية الإيهامية ذات العمق أصبحت رمزاً لرؤية مختلفة -هي الخاصة بكائن عميق مركز جاذبيته، مثل النقطة الوهمية، متوغل في الأعماق اللانهائية للذاتية- حتى الآن لا نقول النفسانية.

حركة مزدوجة: حركة اللغة التي تكتشف أن الكلمة المكتوبة والمنطوقة في المسرح تكشف الكائن عن طريق إظهاره، عن طريقة تثبيته. بالمعنى الذي كان قد قصده باسكال حينما قال إن العاطفة تنمو حينما نقوم بتحليلها بواسطة اللغة. ثم حركة الفنانين التي باعتمداها على المنصة الفارغة، ووحدة الفعل والزمن، تركز الحديث الشعري على كائن خلف الكائن، عاطفة.

وكل شيء يتم حينئذ كما يقول لوكاكس (Lukacs) في تكوين الطبيعة التراجيدية (التراجيك): تحت بصر إله خفي لا يظهر للعيان وحاضر موجود، الشخصية، وقد أبرم العقد مع المطلق. رافضا أى تواطئ مع العالم، يستخلص على نحو منطقي نتائج اختياره أو عاطفته، دون أن يتحرك من مكانه داخل المكان المغلق الذي تمثله المنصة المغلقة. لا البطل الكوميدي ولا البطل التراجيدي يفر من هذا المعطى الجديد.

إن المسرح الفرنسي يغرق في هذا الطريق: فالشخص الذين يمثلهم الممثلون يرتدون ملابسهم على طريقة الوجهاء أو كبار السادة في عطلة الأحد. وهم مكسبون فوق منصة ضيقة وهي بدورها محشورة أيضا في مساحة يحدها المتفرجون الذين يحيطون بهم. فمن ذا يفلت من نظرات هؤلاء القوم الجالسين هنا، ومن ينتظرون؟

خلف هذا الفضاء، فضاء الصالون، المدخل، يوجد الفضاء السرى. الفضاء الذى يثقب الفضاء والذى يكشف الكائن الخفى. أشبه بشفاطة هائلة تجذب الشخص خارج الإطار العام. هذه المسافة التي أجلها راسين واحترمها قبل أن يجعل منها برشت

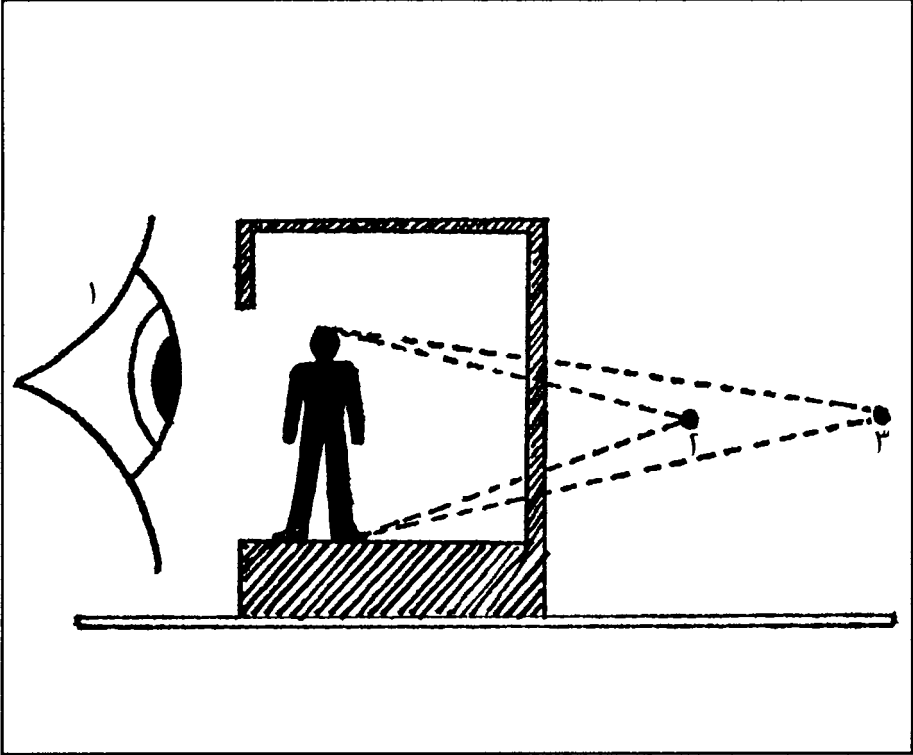
أيدولوجية حينما قرر ألا يختار أبطاله إلا بأحد شرطى البعد الزمنى أو البعد المكانى: نيرون أو بايزيد. أما (كينو) Quinault فقد طبق هذا القانون بطريقة عمياء. لأن الوجوه الخيالية التى تحركها إيماءات الممثلين وحركاتهم تُحيل إلى شخص آخر غيرهم، وأن الكلمة تحدد الأشياء الموجودة خلف المظاهر، وهى أشياء مستخلصة من أشياء عادية مبتذلة.

أين إذن الإله الخفى الذى يتحدث عنه لوكاكس (Cukacs) وجولدمان Goldman ؟ لم يعد له وجود هنا، فى القائمة. فالملك لم يعد فى حاجة إلى أن يدرج داخل حكاية الجنيات أو الأساطير القديمة. يقدمون إليه صورة، تقريراً عن حالة الناس. وهو نفسه غارق وسط جمهور المتفرجين لا يرى أكثر مما يرون.

ذلك أن الملك قد انتقل من مكانه. عين السيد لم تعد فى القاعة. فقد لحقت بالنقطة البؤرية التى تتوجه نحوها الرؤى ذات العمق. (الشكل رقم ٣)

حقيقة الأمر، من ناحية، كل شئ عين، كل شئ نظرة. الممثل - الشخصية غارق فى التصور الذى لا يعد جمالياً إلا بالنسبة للبعض. أما النظرة الأخرى فقد تحركت من مكانها. عين الأمير تركزت فى بؤرة غرقت فى الرؤية ذات العمق. وهكذا يتم ثقب الفضاء، وهكذا نحوله عن وظيفته فى تقديم الإيهام أو الهديان.

لذلك، فإن الشخصية الموضوعية لهذه المنصة تتحدد بنوع خاص من خلال علاقتها بهذه النقطة البؤرية. هذه العين الخالية من العين التى تراقبها، التى تدينها. أمامها وحدها هى المحاسب لما تفعل. كل شئ يجرى وكأنما الكائن الخفى يقوم بتحديد الكائن



الشكل رقم ٣-١- كل شيء عين؛ ٢- النقطة البؤرية للفضاء؛ ٣- النقطة البؤرية للكائن.

الظاهر، كأنما الشعر قد صيغ فعلاً، وكأنما كل حياة قد مرت فعلاً. تلك هي صورة مصير هؤلاء الشخص، فهم مقتبسون من الأسطورة أو من التاريخ المعروف، حتى لا يكون هناك من بين المميزين المصطفين حول المنصة من يجهل ماسوف يقع لا محالة. فما من مفاجأة، وما من مجاملة. ليست الطاعة للإله الخفى وإنما التوجه الكامل لجميع الأفعال ولجميع العواطف نحو هذا الكائن الباطنى، وراء الفضائى، الذى سرعان ماسيصبح فى القرن التالى، الضمير الباطنى، الذاتية العميقة لجان جاك روسو ثم للرومانطيين. نحن لسنا نحن، هناك، فى هذا الفضاء، ولكن كائناً، جوهر كائن يبرر لنا أن نبذو هذا الذى نبذوه.

تلك هي عبقرية المنصة الإيطاليه، أنها أخرجت هذا الوحش، هذه اللانهائية الوهمية، ولكنها لا نهائية على أية حال. وهكذا يظهر عند باسكال وعند ليبينيز، فكرة اللانهائية هذه التى يستخرجانها من حساب الاحتمالات، والتى تقوم السينوجرافيا بإعادة تشكيلها فى الإبداع التخيلى باعتبارها أحد المعطيات الفورية للكائن - نفسانيته اللانهائية. والغربيون الذين لا يعرفون الصفر، ذلك الأختراع العربى الغامض، يكتشفونه بأثر رجعى خيالى: نحن لسنا سوى نحن، فلا شئ خارج كل مظهر. رماد كما قال (بوسويه).

ألا نرى فى ذلك نوعاً من المعارضة المضمره وغير الواعية للخطيئة الأولى؟ هذا هو أنا، هكذا يقول البطل التراجيدى أو الكوميدي. عليكم تقدير معنى ما أقوم به. إن عواطفى لا تخصنى، إنها تحيل إلى مركز الجاذبية هذا الذى يثقب الفضاء الإقليدى الخاص بالمنصة الإيطاليه، الذى يحول الشخصية عن كيانها المستتر الظاهر ليعيدها إلى حياة مستتره.

ولعلنا نفهم السخط الذى يستولى على القساوسة ورجال الدين المنزمتين الذين يرون أن المسرح يتهجم على النظام الذى سنه الدين. وإن وجوده فساد وإتلاف مادام يعطى من التبريرات للأشياء ما يذهب بعيدا جدا بحيث إن الخطيئة فى نظره تهون. وهنا قد يبدو الهجوم على عالم يريد أن يولد، الروح الحقيقية لعالم لا يجد فى الحياة الواقعية تبريراً لاختلافه: نحن مانخفى.

هناك أكثر من ذلك: إن العلية المغلقة، تلك العلية التى تتولد من المضاربة الهندسية الفلورنسية المطعمة بالروح الأفلاطونية الجديدة هى أشبه بالغطاس (التجلى) لحقيقة تحاول الظهور من خلال الأبعاد المحددة فى الفضاء الإقليدى. إن الابتعاد نحو نقطة بؤرية وهمية يحدد فى الوقت ذاته الرؤية الوهمية ووهم أنا عميق، كائن للكائن، هو ضمان للعذاب والمتعة. إن الكلام والفعل الجامد لكل من تيتوس وأغسطس وفيدر يحيلان إلى هذا النوع من العرى الطبيعي المختفى وراء ستار الكلمات.

إن المرثية هى دائما نشيد على هامش كارثة. إذن هذه المرثية التى يروق للنقاد أن يجدوها عند كورنيلي وكينو وراسين، وجميع كتاب القرن، تحيل إلى حادث قد وقع فعلا ومائل فى هذا المكان الآخر غير المعروض. إن الجانب السريالى الذى يهدف إليه نص الفعل الذى ارتآه الشاعر للعبة المغلقة. هو إنعكاس لهذا الجدار الرابع الذى لا يعرفه الفضاء الإقليدى. مخالفة؟ اعتراض؟ إصرار على معارضته مبعده إلى الأبد؟

الواقع أن استخدام الأساطير الهلينية أو الخاصة بالفروسية من أجل التنكر الخاص بدخلة ملكية أو حفل بلاط، يحيل بشكل غامض إلى مثل هذا البعد الرابع. إن التنكر يستدعى نظرة مزدوجة- تلك التى يحطها الآخرون على القناع وما يحدده القناع فيما وراء ما يرمز إليه على المستوى الدارج. لقد قيل الكثير عن أن المجاز يتجاوب مع تحولات باطنية فى نظام، حتى لو كانت جميع عناصر هذا النظام لا تظهر، وأنه

يمثل شكلاً خفياً عن الأنظار من الواجب تشكيله وإنشاؤه^(١)، فضاءً محدداً صورته مادية وخيالية في الوقت نفسه^(٢). إن التنكر في هذه الوجوه الأسطورية، هو حلول في لعبة التحولات والمسح، وفي ذلك تجاوب كبير مع الشغف الشديد الذي يشعر به الشعراء نحو (أوفيد).

وهكذا، ففي اللعبة المغلقة المتمثلة في المنصة الإيطالية حيث الشعر ينظم الفضاء المغلق المخصص له، فإن فعل النظرات يتعقد بمثل ماتتعقد تخطيطات الفضاء الداخلي. كل شيء يتم كما هي الحال في الصور الممسوخة التي يتحدث عن أهميتها جرجس باتروزا يتس (Jorgis Batrusaitis) في المضاربة الشعرية والفلسفية لمعاصري كل من راسين وكيانو. إن التشويه الذي تحدثه المرأة الساقطة في الصورة، ينقل إلى من ينظر فيها اضطراباً، تنكراً. إن ماتحققه المرأة مادياً عن طريق قوانين البصريّات، تمارس دوره نظرة المتفرجين.

معنى ذلك أن الكلمة الشعرية تكشف بعداً خفياً يحيل إلى أنا عميق في الزمن حيث الممثل، عن طريق كلمة شفافة، يحقن نظرة الجمهور بشعاع يتغير في كل مرة. كيف يمكن أن نتصور المنصة الإيطالية واللعبة المكعبة في مسرح مدرسة ١٩٦٠ بدون تلك الدائرة التي تمثلها الصفوة من المتفرجين المكدرين فوق المنصة نفسها، محيطين بالممثل أو الممثلة، مقيدين حركته أو سيره، مجبرين الممثل أن يعبر، فقط بالموقف أو الكلمات عن حياة وهمية؟

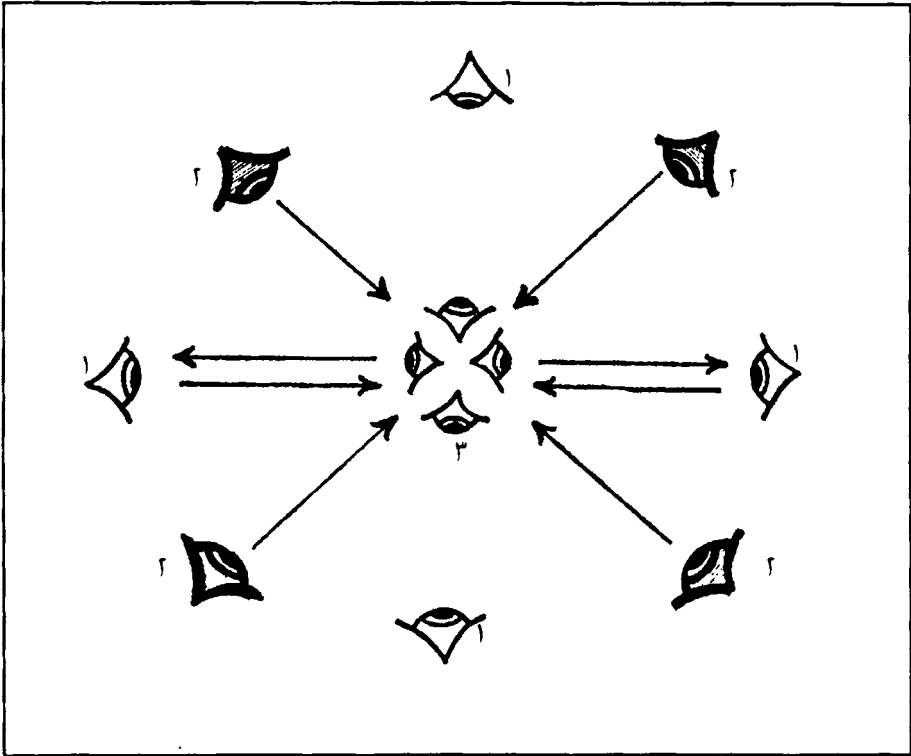
(١) فى بحثين مهمين يتحدث (أوتافيوياز) عن لعبة المجاز المزروجة

(٢) التحليل النفساني يسد الطريق أمام هذا الجانب الخيالي عن طريق تفسيره وتأويله.

وهكذا تنتشر في حلقات مركزية (الشكل رقم ٤) تلك الصورة الممسوخة للمنصة المغلقة: الدائرة البعيدة التي تعمم النقطة البؤرية الخاصة بالرؤية ذات العمق والتي يمكن أن نسميها الرؤية الفضولية، الدائرة القريبة الخاصة بالمستمعين-المتفرجين المصطفين فوق المنصة وداخل القاعة (والتي ينمحي منها نظرة الأمير الوحيدة)، الكلمة-النظرة للممثل - الممثلة في المركز، ولكنه مركز لا يكف عن إصدار، مثل نواة الالكترون- جزئيات من الحركات والكلمات تشكل بالنسبة للآخرين الشعر والفعل. إن لعبة الرؤى القريبة أو البعيدة التي تغير بصفة مستمرة علاقة الأشياء بعضها ببعض الآخر وعلاقة الانفعالات بعضها ببعض الآخر، لم تعد تهدف إلى حقيقة واقعة، ولم تعد تحيل إلى ابتذال الحياة العامة. إنها تشكل عالمها الخاص بها وتحبس داخل نظامها المجازي المركب، جميع من يشتركون في اللعبة: الممثل، والشاعر والمتفرجين والبنية الخيالية.

من أين تأتي هذه اللعبة؟ وماذا تعنى هذه اللعبة؟ وما الذى تحاول الوصول اليه؟ هل ينبغي علينا أن نجد فيها تآراً للوجهاء الذين لم يجدوا أو لم يشعروا بصورتهم الخاصة بهم للعالم، يحاولون أن يحبسوا داخل صورة أسلافهم سابقهم، ورثة هؤلاء السابقين لمصلحة. من يكتبون عنهم؟ هل الموضوع يتعلق بتحويل من جانب طبقة الشعراء لتغيير مجرى الأمور؟ إن المسرح، وهو حبيس الفضاء المغلق، يدمر هذا الفضاء عن طريق البعد الذى يوحى به ويحبس داخل هذا الفضاء أولئك الذين يزعم أنه يفتنهم أو يصيبهم بالهوس.

لعل وظيفة هذا النوع من المنصات تكمن فى تغيير الطبيعة الواقعية للعالم الكائن، دون أن تكف عن الحلول فيه وسكانه. ولعل فى هذا يكمن تأثير هذه المنصة الإيطالية وهذا الفضاء المغلق.



الشكل رقم ٤

من المعروف أن إنجلترا في عصر الملكة إليزابيث وأسبانيا في القرن الذهبي، عرضتا إبداعهما التخيلي في فضاء آخر، فقد استعملت كل منهما وخلال فترة طويلة من الزمن، نموذجين من المنصات في وقت واحد، منصة المسخ حيث تعرض الفانتازيات الباروكية ثم المنصة المتعددة الأجزاء غير المركزية والتي يتطور الحدث عليها كما هي الحال في لوحة جدارية، بأسلوب التزامن.

وهكذا تطور فوق هذه المنصة مسرح مثل مسرح لوب دي فيجا، وكالديرون في بداياته، وسيرفانتيس ومالرو وبين جنسون وشكسبير، وهو مسرح سيصبح غير مفهوم بالنسبة لمتفرجين ومؤلفين يطغى عليهم أسلوب المنصة الإيطالية، مسرح التجديد فيه والابتكار يكمن في الطريقة التي تقوم فيها الشخصية بالتنقل في آفاق الفضاء، مكان الفعل.

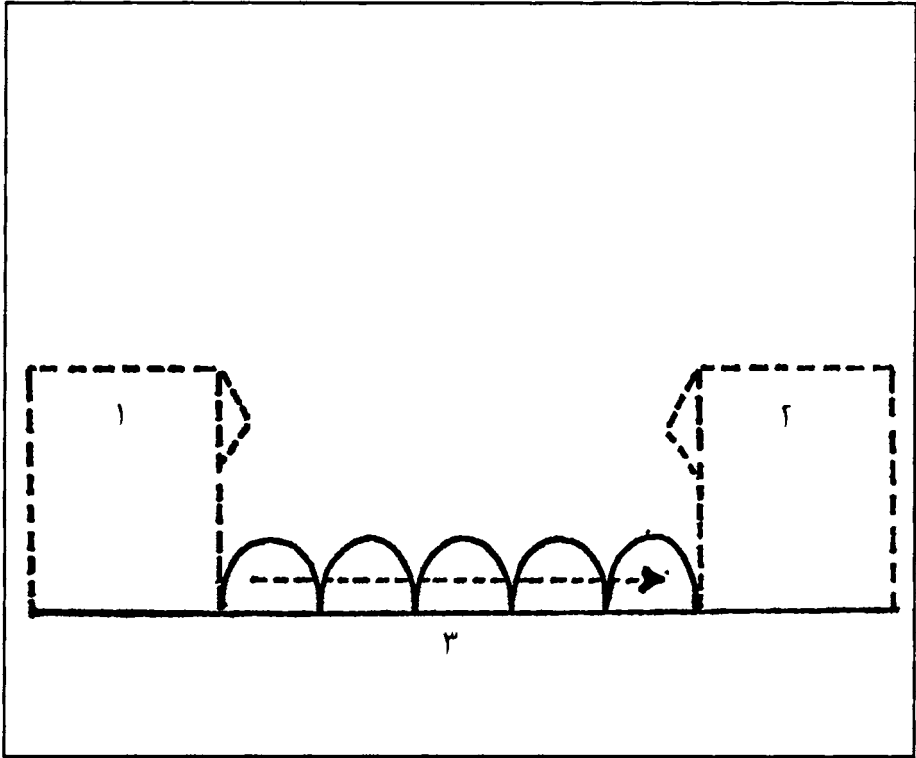
لنكن هذه المنصة بنت المنصة التي سادت في الفترة التي نطلق عليها العصور الوسطى، ومن ثم كان هناك مغزى وراء أن تحتفظ منصة الأسرار، نفسها، بهيبتها في البلاد التي شاعت فيها المنصة الإيطالية مثل فرنسا. إن سجل ماهيلو (Mahelot) الشهير يبين لنا بكل وضوح أن الملابس والديكورات المستعملة في مسرحيات الأسرار كانت مكدسة في خليط من الأكوام في مخازن مسرح (بورجونى). ومن المثير أن نتابع في فرنسا تداخل المتفرجين (النظارة) المستفيدين الذين يحبسون أنفسهم داخل المسخ الإيهامى، والآخريين (الذين يمكن أن نسميهم شعبيين الذين يتابعون من آن لآخر، العروض المقدسة الخاصة بالأساطير المأخوذة عن الغيبيات.

وهكذا، فإن منصة الأسرار، المنصة المصاغة على شكل لوحة جدارية حيث كل مكان، كل مانسيون أو ميزون، يمثل لحظة من الفعل، وجميعها محصورة بين باب الجنة وفم الجحيم، هذه المنصة طراً عليها في إنجلترا بخاصة، نوع من التحول أو التغيير لم يحدث لها في فرنسا أو إيطاليا.

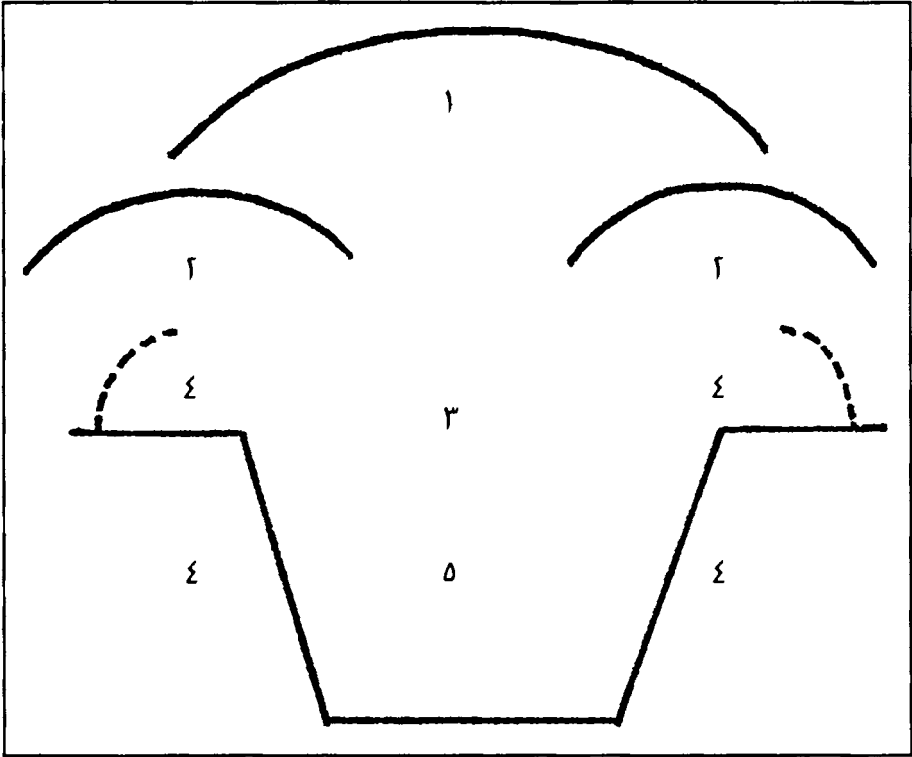
فوق هذه المنصة التي تمثل بصفة أساسية حياة وسطاء المقدس وهم القديسين والشهداء، فإن وضع الفضاء، وهو أشبه بالطبقية القائمة آنذاك في الحياة الاجتماعية، تفرض على الإنسان الحبس أو الحصر في الإطار المجسد للخلاص والضياع (الجنة والنار). إن الجنة والنار تحددان حرية الإنسان إذ لا تترك له إلا أحد هذين الخيارين، إذ تحصر حياته داخل إطار نجاه أو ضياع. ولأسباب عديدة، أستطيع أن أقول إن مثل هذا النوع من العروض يتجاوب، في ازدهاره وانتشاره، مع التقدم الكبير الذي حققته المدن، وأن الحقبة الرومانية عرفت قبل ذلك أشكالاً أخرى يصعب تحديدها من العروض المقدسة ولكن التقدم هنا يكمن في تصور فضاء رمزي يجسد أسطورة نصرانية كانت بعيدة عن غزو الشعب بأكمله.

وهكذا، فالإنسان، فوق هذه المنصة، محصور بين الجنة والنار يمثل بطريقة تناقضية حرته داخل كل ميزون، في كل مرحلة من مراحل حياته وتطور هذه الحياة. وهذا يعنى أنه يمكن أن يقع في أسر الغواية، ويستسلم لفتن الخطيئة أو الانحرافات الاجتماعية في كل لحظة من لحظات مغامرته الإنسانية. حتى المسيح (عليه السلام) أغراه الشيطان أو الضعف، ومن باب أولى كذلك، ماريا ماديلينا أو القديس نيقولا. إن السوسيو دراما الخاصة بالعاطفة تمثل الاحتمال القائم أبداً لأن يصبح الإنسان إنساناً غير الذي يجب أن يكون، لو انحرف عن طريق الخلاص.

هناك صلة أكيدة بين مُنمنّات (فوكيه دى شانتييي) والمانسيون الخاصة بمنصة الأسرار، كما أن هناك صلة بين الاستعراضات والحفلات الايطالية وبين بدايات فن التصوير. ولكن حينما أعلن عن وجود هذه الصلة، ماذا أضفنا؟ ينبغي أن نعرف وجوه التغيير داخل البنية المدينة ومراحل هذا التغيير.



الشكل رقم (٥) - ١: أبواب الجحيم؛ ٢: الجنة؛ ٣: اتجاه تحرك البطل



الشكل رقم (٦) - ١: خلفية المنصة. ٢- البالكون ٣- المنصة؛ ٤- الجمهور؛ ٥- مقدمة المنصة

هناك بالفعل تطور لهذه البنية، وهو ليس سوى تطور على مستوى الموضوع أو الحكاية، مادام الشكل والمجال الوجودى يظلان خاضعين إما للنجاة أو للجحيم. كل شئ هنا يبدو أنه يمنح الإنسان حرية كاملة، ولكن هذه الحرية حبيسة بنية أسطورية للعالم تلك التى تحبس الإنسان فى حدود الخير والشر. لم يعد أمام الإنسان سوى هذه الحرية القائمة المتمثلة داخل كل مانسيون والتى توحى إليه بأنه مستقل داخل عالم طبقي.

من المؤكد أننا لا نستطيع أن نعرض فوق هذه المنصة سوى قديسين أو أبطال: من يتصور المسيح أو أى قديس آخر فريسة للشر بحيث يستسلم له بعض الوقت؟ ثم إن الغواية، الإيحاء الذى تمارسه الغواية لا يمكن إلا أن يكون عابراً، وإلا، فلسنا بصدد المسيح ولا قديسين مامن فن مسرحى يستطيع أن يخرج من هذه الطقوس الدينية، ونحن لم نعد فى مجال المسرح وإنما فى مجال الغواية أو الفتنة المقدسة. إن الطقس الدينى لا يعزل الشخصية، وإنما يطويها فى نسيج أو فى لحمة الأسطورة. ولعل الإيطاليين والفرنسيين حينما أحسوا استحالة التوفيق بين المسرح المقدس والمسرح انخرطوا فى طريق اللعبة المكعبة بدلا من محاولة التغلب على عقبة مسرح الأسرار تلك العقبة التى تمكن المسرح الإلبزابيتى من اجتيازها.

كذلك ينبغى أن نعرف لماذا يصبح الاضطراب الذى نشعر به أمام شخصية إجرامية أو بكل بساطة كائن لا يخضع لتعريف القواعد، لماذا يصبح هذا الاضطراب اسلوبا من أساليب المعرفة الشعرية والإداة لصورة الإنسان.

كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن الشذوذ ليس فقط كما يقول دوركايم أو ميرتون، مجرد فرضية إحصائية، وأنه لا يقتصر على تعريف اللا نموذج عند مارجاريه ميد

(تكوين مختلف من المعطيات التي تشكل شخصية بالقياس بنماذج إحدى الثقافات) وأنه ينبغي فوق ذلك الرجوع إلى الحالة العامة للتراكيب الاجتماعية، وبالضرورة، القطيعة التي تواكب، في بعض لحظات التاريخ، الانتقال من نموذج اجتماعي إلى نموذج آخر يعقبه في التاريخ. في هذه اللحظة لا يمكن أن نعرف الإنسان طبقاً للأعراف المستقرة للمجتمع السابق، كما لا يمكن العثور على نماذج في المجتمع الجديد الذي لم يتحدد بعد، وعلى ذلك فيقتصر تعريف الإنسان على تلقائيته وحدها أو على مجرد تأكيد ذاته وحدها.

الحاجة هنا أكثر ضرورة لنظرة إله، كما في العلبه المغلقة، تجمد الكائن في كينونته. إن الكائن عليه أن يقوم بأداء فعله لكي يعيش ويكون له وجود، ويؤديه في كافة فضاء العالم. مامن مسرحية من مسرحيات شكسبير تكتفي بالانحسار أو الانحصار داخل فضاء مغلق. فهذا ماكبث، لا بد له من اسكتلاندا، وهاملت، لا بد له من الأسفار، وبروتس لا بد له من روما فارسال، وأنطونيو، لا بد له من مصر والعالم. هذه الشخصيات نعرفها ونعترف بها: هم في الحقيقة رحل.

رحل مقيدون بالقواعد والقوانين. قانون الدين وقواعد الزواج. قانون الشرف والكرامة. إن مارلو وكيد Kyde وجونسون وشكسبير يبسطون النشاط الإجرامي لشخصهم على امتداد كافة الفضاء وفي أماكن متفرقة. في كل لحظة يؤكدون حريتهم واحتمالاتهم جميعاً. ولكن ما السبيل إلى تجنب العرف العام الشائع في العصر. كيف يمكن ترك الحبل على الغارب لهذه الوحوش؟ لقد قتل ماكبث في نهاية مباراة مصارعة. وقتل ريتشارد الثالث. ولكن ليس قبل أن نفتن. وآخرون برعوا في الجريمة الجنسية - أبطال سيريل تورنير (Turner) و Webster, Flechter, Beawmont - نقوا حتفهم بالمثل ، ولكنه ليس الحنف الذي يأتي من مصير أو من قدر، وإنما هو ملازم وهو جزء لا يتجزأ من لحمه الفضاء الذي يعيشون فيه حياتهم الخارجة عن القياس.

كنا نتحدث قبل قليل عن فن الحرب والصلة القائمة بين آليات المسرح وآليات الحرب. يمكننا أن نقول إن المنصة المتعددة العناصر ذات العرض المتزامن للفعل لا تختلف عن حرب العصابات.

حرب العصابات التي تنبث على هوى الأماكن المتفرقة في الريف، والتي تظهر لكي تتقدم وتتراجع لكي تختفى وتتوزع في أماكن أخرى والتي تبسط فعلها على امتداد الطبيعة المبهمة متعارضة في ذلك مع أساليب التكتيف ووسائل التنظيم. إن المسرح الأسباني والإليزابيتي لا يختلف عن حرب العصابات. حرب عصابات تطلق ماكبت أو ريتشارد الثالث أو هاملت، تبعد البطل عن النقط البؤرية الوحيدة التي يصبح فيها معزولاً، حبيسا داخل نفسه منطويا عليها، بطلا على طريقة المنصة الإيطالية.

جميع المجتمعات لديها تصور لمكان العرض التخيلي، مكان للفضاء الذي تلعب فيه الأوهام والرموز، الأساطير أو المسرح. يتحدث موريس لينهارت عن بعض شعوب ميلانيزيا (غينيا الجديدة)، فيذكر عن ذلك الفضاء الفريد الذي يوحد في ذهن الإنسان بين جميع الوجوه المحتملة داخل مكان محدد: إن كوة الهيكل تشكل في آن واحد وعلى مستويين، مستوى الأسطورة ومستوى الواقع، المكان المميز الذي يعرض فيه الإنسان لنفسه المتوقع والمفاجئ. ولكننا لا نستطيع أن ننظر إلى هذه الأماكن باعتبارها أماكن متخصصة للعرض الأسطوري. إنها الأماكن التي يعرفها علماء الأنثروبولوجيا بدقة وصرامة لأنها هي التي تبدو أنها تحقق عنصراً من الموضوعية بإثارته للحياة العامة.

بحيث إن الأماكن المتروكة للعرض التخيلي والإيهامى مهجورة أو على الأقل يشار إليها عند اللزوم. فمن النادر جدا أن يقوم عالم انثروبولوجى بمحاولة تحديد إطار العرض إن لم يكن اسطوريا أو دينيا.

ومع ذلك، فإن كل نموذج من النماذج الاجتماعية لديه تصور لمكان، وهذا المكان، طبقا لنموذج المجتمع، يشغل مكانة، ويمارس دورا فى كل مرة يختلف: فالمكان الخاص بالكاتاكالى الهندى يختلف فى طبيعته عن المكان الخاص بالمرح الطقسى اليابانى حتى قبل أن يصنفه زيامى. كذلك فإن المكان الخاص بالأسرار ليس هو المكان الخاص بالمرح الإغريقى. وهذا جاك بيرك فى كتابه (لغات العرب المعاصرة) يتحدث عن هذه المخيمات (الكتشة) مراكز الاستجمام واللهو والشعر.

إن هذا المكان الخاص بالإبداع التخيلى يتخذ أو لا يتخذ شكلا ثابتا على امتداد المجتمع. مامن شك فى أن الإنسان الاجتماعى كما سبق أن أعلننا، لا يعيش إلا ممثلاً من خلال عرض يختلف فى مدى نجاحه، لعملية إخراج مسرحى لحياته. لقد سبق، منذ عشر سنوات مضت، أن أثبتنا هذه العلاقة بين عمليات المسرحة الاجتماعية أو التلقائية وبين الحياة اليومية عملية إخراج يحصرها جوفمان Goffman داخل الظاهرة النفسية. ولكن لحمة الحياة الجماعية تتشكل من هذه الحبات حيث الأدوار واللوائح تخضع لتمحيص الفاعلية أو الحاجة بل وأحيانا الرغبة.

إن هذا الإخراج الخاص بالحياة اليومية لا يكفى للحياة اليومية، إن جميع المجتمعات تعرف بالإضافة إلى عمليات المسرحية الاجتماعية هذه، عمليات مسرحة تخيلية لا تكون دائما أسطورية، أو إذا كانت ترتبط بها، فهى لا تخضع بالضرورة لنموذجها وتوصيفها. فمرح ال ليكيه Like فى تايلاندا يختلف عن الطقس المقدس، كما يختلف المسرح الإغريقى عن الطقوس وكما يختلف المسرح الإيزابيثى عند مارلو عن مسرحيات الأسرار.

هل الموضوع، كما يرى جولدمان Goldman يتعلق بمسألة رؤية للعالم، أى بعرض جماعى خاص بمجموعة من الناس، أو طبقة منهم، أم مجتمع يمثل الضمير المحتمل للتجمع، مجموع الخبرة التى يمكن أن يبلغها هذا التجمع ولا يبلغها إلا من خلال الإبداعات الجمالية؟

هذا أيضا لا يقنعنا، لأننا لا يمكن أن نستنتج أو نستخلص نشوء الخيالى الخاص بضمير مشترك: ماهو الضمير المشترك الذى يمكن أن نتعرف عليه من خلال المجرمين والشواذ فى المسرح الأغرقي أو الأليزابيثى، أو الأسبانى أو الفرنسى؟

قضية جماليه؟ مامعنى الجماليات إلا أن تكون الأهمية التى يستحوذها الخيالى والمحاولات المتوالية المستخلصة عن طريق الفكر لربط هذه الأشكال الهاذية بالإدراك (فاليرى) ولكن الإدراك يستوعب كل شئ. ومعنى أدق فلسفة للإدراك تحاول أن تلمس التجربة وبالذات مواجهة الإنسان لمادة أو فضاء فى مزيج منطقى.

الحقيقة أنه لا من ناحية رؤية العالم ولا من ناحية الجماليات نستطيع أن نبحث عن معنى هذا المجال الخاص باللعب (الآداء) والخيال الغريب عن الاقتصاد والمقدس. إن الذى يستحق العناء هو أن يقوم مجتمع، أى وجود جماعى حقيقى بتوتراته وصراعاته ومتناقضاته الداخلية التى تشكل الحياة المشتركة أو ما كنا نسميه فى الماضى المجتمع المدنى^(١). أن يقوم مجتمع فى حياته المركزة المتناقضة، بأوامه وأخطائه، وعنفه، وطموحاته، أن يقوم مجتمع هذه صفاته بتحديد فضاء مميز ينطلق فيه اللعب (الآداء) أى التجريب الخيالى الذى لا يفيد فى شئ، ذلك ما يستحق منا العناء والاهتمام.

(١) هذا ما يقدمه لنا ماركس - ذلك الصراع الداخلى لكل وجود.

قلنا قبل قليل إن الشكل لا يمكن أن يتولد من مجرد فكرة ولا من انعكاس الأشياء. المستقرة، المعروفة. وأن الشكل يتولد من التوتر الذي يكون بين الأجزاء المتعارضة التي تشكل كلاً جماعياً، وأن هذا الشكل يخصّ فرداً أو فضاءً أو مجموعةً أو طقساً من الطقوس. إنما الأشكال لا تتولد من السماء المفهومة التي يمكن إدراكها بالفهم. إنما الأشكال هي تجسيم لتلك الحرية غير المنظورة، الخفية، التي تحاول من خلال البناءات وداخل البناءات أن تناقش بصفة مستمرة، الوضع الذي تؤسس عليه المجتمعات بقاءها واستمرارها.

نحن نعرف ما حدث بعد نمطي المنصة الأوريبيتين - المنصة الإليزابيثية والمنصة الإيطالية- فبعد استيلاء البوريتانيين (المتزمتين) وكرومويل علي السلطة، وإغلاق المسارح الإنجليزية عام ١٦٤٧، لم تعد الأمور كما كانت من قبل. فقد عادت المنصة الإيطالية في إنجلترا كما فرضت نفسها في أسبانيا بحيث يمكننا أن نقسم إنتاج كالديرون المسرحي ونحدد في هذا الإنتاج الأسلوبين المختلفين للمنصة.

استتبع هذا الانتصار البطيء للمنصة الإيطالية نشر هذا الفضاء المغلق في كل أوروبا والعالم أجمع: إننا نجده في ماكاو وليما وأفريقيا. ومن أجل هذا الشكل العالمي الوحيد، راح المؤلفون يكتبون أعمالاً تزداد ابتداءً يوماً بعد يوم. أو أعمالاً طبيعية. وعلي ذلك فقد أصبح المسرح بصدق التعبير عن مجتمع، هو المجتمع البرجوازي، لأنه لم يعد هناك مسرح بالمرة.

وهكذا فإن المنشآت المبهرة التي قام بها كل من لينز (Lenz) وبوسينر وكليست لم تر النور إلا بعد تنفيذ الآليات الجديدة التي أعطت الفرصة لتشكيل فضاء يكون

الزمن فيه وظيفة للتنقل ويكون الفعل انطلاقاً للشخصية وانتشاراً لها في أماكن مختلفة وفي الامتداد الذي يمكن أن تبلغه الإرادة البشرية.

كان لا بد من انتظار ظهور ثورة الإضاءة وأجهزة العرض كما تصورها في Ludwing von Théâtre de Meiningen الأمير جورج الرابع ومخرجه Chronoch وذلك حتى تتمكن المسرحيات الموضوعية للمنصة المتعددة الأجزاء أن تجد الفرصة للظهور والتعبير عن فحواها. ولكن هذا موضوع آخر..

الأرض الإقليم

إن الفضاء ، مكان قوتى، والزمن، علامة ضعفى، ذلك بالتقريب مايقوله جول لانيو الفيلسوف. ولعله هو الوحيد الذى أدرك هذا الفارق، والذى تساءل (ولعل ذلك بسبب سوء فهم!) إذا كان الفضاء شيئا آخر يختلف عن مجرد شكل، بدهامة من أشكال الحساسية.

ولكن لماذا هذا الصمت حول الفضاء؟ الفضاء الذى نعيش فيه، الفضاء الذى يتفجر وجودنا فيه فى هذه المظاهر المتنوعة إلى أقصى حد. الفضاء الذى نجوبه، الذى نسيطر عليه بواسطة أشكال، وعلامات فضاء أجسامنا ورغباتنا المكبوتة فضاء العنف والعمل فضاء الحرب والقدسية. الفضاء الذى نتحلل فيه ونذوب حينما يعمل فينا ذلك التحلل الطبيعى الذى يتمثل فى الموت. فضاء تشييد المدن والأسوار والقلاع. فضاء الحرب والدهاء. فضاء العمل والمخازن والمستودعات. الفضاء الذى تتم فيه التبادلات وبواسطته فقط تحصل الأشياء على ما نطلق عليه القيمة. فضاء السياحات والرحلات، فضاء الإبداع الخيالى الذى لا يمكن تصوره خارج نطاق الحياة نفسها. فضاء المغامرات والكون. الفضاء الذى تتراءى فيه الأحلام.

أمن الممكن أن تكون هناك مؤامرة من جانب الفلاسفة ضد الفضاء؟ منذ ديكارت وحتى كانت. إن كل شئ يجرى وكأنما الفكر يحاول، خلال قرنين من الزمان، أن يذيب الفضاء داخل مشكلة ثم فى باب من أبواب كتاب مدرسى - باب الفضاء المنزوع من أى مادة ليصبح نشاطا ذهنيا ساميا..

إن مؤرخى الفلسفة لا يحاولون مناقشة جدوى الأفكار التى يحصونها. ومع كل فمن المثير أن نتساءل لماذا رضيت حضارتنا الغربية، طوال الفترة التى يقوم فيها

الإنسان بالتجارب على امتداد كوكبه، أن يرى فى الفضاء مجرد نشاط شكلى لحاسة خارجية يسعى لإدخالها فى الذهن؟..

إن الإنسان الأوربى لا يجد فى ذلك غضاضة لأنه لا الفكر الأغريقى، ولا الفكر العربى، والفكر الهندى، ولا الفكر الصينى أو اليابانى حاول مثل هذه المحاولة السحرية. هل ينبغى أن نجد فى ذلك إحدى نتائج نظرية الخطيئة الكبرى وإبعاد الجسم من أى تجريبه مرغوبه أو مقبولة؟

ب. جروتويزين يشير إلى أن العبقرية البرجوازية هى عبقرية التصنيف، عبقرية المتحف، وحديقة النباتات، وحديقة الحيوان. إنه عصر لينيه (Linné) وبوفون (Buffon) عالم القوائم التى تجمع ماينتجه العالم فى كثرة رهية داخل شىء صغير. إدراك هذا الخلق اللامتناهى داخل حدود حديقة. ألا يصبح الفضاء ذلك الملاذ الذى يجمع فيه وجهاء القوم الثروات وهم يخرجون من المحلات والمصانع؟

من المحتمل أن يكون الفكر الأوربى قد آثر البحث عن العالمى أكثر من المطلق، وأن يجعل من الكون مجازا هائلا، بحصر العالم داخل آليه الذهن.

ويرى ديكرت أن المادة، بوصفها الصفة الأولى للأشياء، لا يمكن تصورهما فى ذاتها مادامت تكون نسيج الواقع الطارئ، الامتداد، صدور الذهن المحصور داخل الأنا. أنا متحقق فى لا مكان الذهن الذى يثير أماكن وهو يندفع نحو العالم. وهكذا فإن العملية الهندسية تثير وتحقق الفضاء داخل الزمن نفسه الذى يفترضه، فضاء تكشف عنه بالبرهان نفسه. فضاء يقبع فيه كل ما يحتويه الذهن الذى لا يحتوى إلا على مجرد حركة العقل.

وهكذا فإن الفضاء لا يمثل خاصية الأشياء، ولا جوهر الأشكال. إنه الفعل الذى به اقترب من عالم طارئ أو خارجى وأسس فى الوقت نفسه هذه الصفة الطارئة، هذا الخروج. إن الفضاء بوصفه وعاءً (أو رحماً) لكل معرفة للأشياء، فإنه يسبق كل إدراك حقيقى، ويوصفه وعاءً للخبرة والتجربة، فانه للإيحاء محض يحدد الأشياء والعلاقات التى تقوم بينها.

ولعلنا لا نتكلم عن الفضاء إلا من أجل الإنسان. إن الإنسان وحده هو الذى من المحتمل أنه يدرك الكون من خلال هذا الزجاج الذى يشوه الأشياء: مبدأ كل مسخ الذى يتمثل فى تشويه الأشياء عن طريق الذهن، وتشويه الذهن عن طريق الأشياء. ألم يؤكد كانت حقيقة الفضاء التجريبية ومثاليته السامية؟

خارج هذا النطاق، العدم، الفراغ. وربما الفناء. إن الفضاء هو شاشة واقع أو حقيقة لا أدركها إلى من خلال هذا الضباب الوجودى. رؤية هائلة وتكاد أن تكون مثيرة للقلق. لم يحاول أحد مناقشتها. اللهم إلا من خلال بعض التأكيدات النظرية التى تفتقر إلى القوة، وترجع إلى الفترة التى أسس فيها الإنسان (الأورى) نفسه -وقوته- على استعباد الكون.

ومضى كل شئ كأنما ألغى التفكير من اهتماماته مايؤسس الحرب، والاقتصاد، وسير أغوار البحار، ولعبة السياسة والناس، إقامة المدن والجماهير....

إننى هنا لا أقوم بتحليل للفضاء، وإنما أعرض ملاحظة. هذه الملاحظة يمكن صياغتها على النحو التالى: حينما نجعل من الحياة الجماعية أو الفردية مظهراً لنشاط لا يتحقق إلا من خلال مظهره الخارجى، فإن هذا يعنى أن هذا المظهر الخارجى يتخذ شكلاً مختلفاً فى كل مرة بواسطة وداخل فضاء..

إن العلاقات البشرية، والتبادلات، وأنماط الإنتاج وأساليب الحروب، وطغيان الرغبات أو الأحلام، والطرائق الفنية وعلائق السيطرة أو الخضوع والرحلات، كل ذلك يحيل إلى تصورات فضائية. ألهم إلا إذا سلمنا بأن الحياة تنحصر داخل الخصوصية الخفية للكائن الداخلى.

لقد تحدثنا عن إنتاج الفضاء عن طريق المجتمعات. غير أن ذلك ليس سوى مظهر واحد من بين العديد من الفضاءات التي تمتزج فيما بينها، أو، بالعكس، تتواجه وتتعارض. نسيج معقد نجده فى جميع الحضارات ويعطى مقياس النشاط وماتولييه مجموعة أو فرد من الأهمية لحياته الذاتية.

بدون دراسة هذه الأنواع المختلفة من الفضاءات، يصبح من المستحيل أن ندرك واقع مجتمع ما أو حضارة ما، أو أن نقيس كثافة تجربتها وخبرتها.

وهكذا، كثر الحديث عن مظاهر التنقل الكثيرة التي سادت العصور الوسطى فى أوروبا من حج للأماكن المقدسة، وحروب صليبية. ومغامرات بحرية. إن هذا التنقل والفضاءات التي خاضها لا يعد هامشيا بأى حال، فهو مظهر للحياة الجماعية، ويكتسب حقيقته كلها حينما تقوم جماعات الرحالة من البدو بافتحام الأماكن المغلقة فى المدن أو الأديرة أو الحصون. إن مايتعايش هنا هى مستويات متعددة لتجربة فضائية مختلفة.

الذين يذكرون فيلم روما للمخرج فيليني، يتذكرون لقطة طريق الأوتستراد: لم تكن السينما حتى ذلك الحين ركزت على أهمية الفضاء - مكان تنقل وتكدس للسيارات، والانتظار، وكثافة الروائح والألوان. نظام مغلق نعيش فيه مع اختلاف فى الإضطراب من ناحيه والدعة والهدوء من ناحية أخرى.

يمكننا أن ندرك مدى الوهم في محاولة جعل الفضاء شكلا من أشكال الحساسية، حينما نكتشف أهمية هذه الأوعية التي تشكل إدراكنا في كل مرة بشكل مختلف. إن محاولة الذهن أن يبحث عن مكان مختلف أو محايد يمكنه فيه أن يحكم على هذه المواقف المختلفة دون أن يندرج فيها، إن هو إلا محاولة يبررها حنين النفس البشرية التي ترغب في ألا يتغير أى شئ؛ ولكن هذا يظل محاولة محبطة أو غير محبطة. كان لا بد من انتظار انفتاح الفكر الوجودى وآفاقه فى أواخر القرن الماضى للتشكيك فى قدرة هذا الذهن على أن يلوذ داخل مخابئ محايدة.

لقد طالب دوركايم، بخصوص المجتمعات التي كان يسميها بسيطة أو بدائية، بوضع حدود للفضاءات الوضعية: نتاج أجيال سابقة، صنع ضمير جماعى خلال حقبة غامضة، هذه الأماكن المألوفة مفروضة علينا: لسنا نحن ولا وعينا هو المسئول عن طبيعتها، بل نحن نتلقاها مع بقية المجتمع وهذا الضغط الذى يمثل القوة، أى الوضعية، وضعية الجماعات. إنها رؤية مثيرة حقا أدت إلى التحليلات الرائعة التي قام بها فيما بعد هالبواش (Halbwachs). لكنها رؤية مبتورة.

حينما نتكلم عن الفضاءات الاجتماعية، ينبغى أن نفكر فى شئ آخر يختلف عن الطابع الآلى لهذه الفضاءات المشتركة. إن كلا منها يمثل وعاء وجود محتمل وحقيقى، كما أن هذه الأوعية من الخبرات والتجارب الجماعية والفردية يمكن النظر إليها من زوايا مختلفة، أو إذا شئنا، طرائق ظهور مختلفة.

أول هذه الطرائق هو التفرق أو التشتت الذى يتعلق بالامتداد اللانهائى الخاص بالإستبس أو الصحراء فى حضارات المجتمعات البدوية. هذه الحضارات تشغل مكانا هائلا فى الفضاء الجغرافى وحقبات التاريخ. فى كتابه بعنوان إمبراطوريه الاستبس يتحدث رونيه جروسيه عن تشتت القبائل المتنقلة المختلفة^(١) وهو التشتت الذى كان يصيب أيضا شبه الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام والاستقرار فى المدينة المنورة.

لقد أجبرتنا العادات على ألا نطلق لفظ الحضارات إلا على الشعوب المستقرة والتى تتمتع بمظهر الدولة أو السلطة المركزية. وهذا من آثار التفكير الهيجلى، وهو نوع من الوهم الأوربى. ومع ذلك، فإن العالم البدوى المتنقل يشغل مكانة هائلة فى تشكيل حياتنا النفسانية، والفكرية والرمزية. ولكننا لا نقبله إلا ثابتا جامدا.

لقد أثبت هـ. فوسيون (H.Focillon) قبل عدة سنوات، أهمية التشكيلات المجردة المنبثقة عن عالم البدو فى إطار فن الحفر الأوربى الرومانى، وقد قمنا فى موضع آخر بالتركيز على أهمية هذه الحضارات المتنقلة وعلى ثرورة إمبراطورية الاستبس فى امتداد الإنسان^(٢).

تجربة الفضاء الهائلة لدى البدو الرحل، وتشتت الأماكن، والمخيمات والمعسكرات، والملاجئ والمأوى المؤقتة والقوافل المقيمة أو المطاردة خلال الامتدادات الهائلة بلا حدود. هنا، الكون وحده يدفع الجماعات البشرية إلى تنقل دائم. هنا الإنسان يسكن التجوال.

(١) طبعة بايو.

(٢) بدو وصعاليك، قضية مشتركة (١٩٧٦، ١٠ / ١٨).

هناك أسلوب آخر للتجريب الفضائي يتعلق بعلم أسماء المدن، بإقامة أماكن ثابتة مقدسة وسياسية، أماكن مكرمة، أرض الميعاد، الكعبة. وهياكل القرابين أو الصلاة، وتجمع التجار أو الرواة (أهم الأكثر أهمية حينئذ؟) ولكنها أماكن ثابتة يجرى حولها وبينها طواف دائم مستمر. شعوب قبل الهلينية، ارتحال بين هذه النقاط الثابتة مثل إيتاك وأرجوس وإليون. بين مصر وأرض الميعاد.

خبرة فضاء مبنى، دون أن يكون المكان القائم مركزا للحياة، وإنما هو فقط الباعث على رغبة لا نهائية. رغبة تبرر الحنين والذهاب والإياب، التنقلات المستمرة التي لا تتوقف قوة جذب وتعظيم في ذات الوقت. أحداث من ذلك النوع الذي يعتبره المؤرخون عندنا أحداثا رحلات الحج والحروب الصليبية، والحرب المقدسة.

أسلوب ثالث لاستثمار الإنسان للفضاء يتمثل في إقامة ملاجئ مقدسة، أو بناء مدن في حماية من الفضاء الترحالي عن طريق الأسوار أو أى مانع جغرافى يحول دون دخولها.

ذلك سبق أن تحدثنا بشأنه بخصوص المدينة. هذا الفضاء يكون دفاعاً أو حماية ضد الغامض أو المبهم أو الهو. ونتائج تعطى الكثافة الاجتماعية والحياة والاختناق المدنى فى حى الأسوار، وجوداً وتركيزاً لا سبيل إلى تحديده.

وأخيراً، أسلوب رابع للفضاء يتمثل فى الإنتاج الاصطناعى لعالم متوازن ينشأ عن الاقتصاد نفسه، حينما يكون هذا الاقتصاد موجوداً.

معنى ذلك أن المجتمعات الصناعية والتقنية تولد فضاء خاصاً بها -يفرض نفسه، بشئ من الصعوبة، على تجارب وخبرات الفضاء . وهكذا فإن الحكومات الملكية

المطلقة والمركزية في الغرب ابتداءً من القرن السادس عشر، كانت تتصور فضاء متجانساً وإدارياً تشرف عليه بوروقراطية تحترم السلطة -أصبح فيما بعد مجالاً لازدهار أسلوب جديد من الإنتاج سُمي اقتصاد السوق أو الرأسمالية.

هل كان من الممكن لهذه الرأسمالية أن تزدهر لو لم يكن فضاء الأمم قد تم أنشاؤه قبل ذلك؟ لو لم يكن فضاء السلطة الملكية والأشراف قد قضى على الفوارق والخصائص وأقام مكاناً خاصاً من أجل تداول المنتجات وتكديس الأموال؟

ولكننا ندخل هنا في تجربة فضائنا نحن، ذلك الذي فرضته إمبريالية الأمم ثم اقتصاد المجتمعات العالمية (الشركات والبيوتات الكبرى) على الكون بأسره. بحيث أصبح من العسير الإفلات من هذا الفضاء الموحد، خاصة وأن وسائل التقنية الجديدة الخاصة بإذاعة الكلمة ونشر الصورة والفكر تقوم حالياً بتنظيم هذه القرية العالمية (Mc Luhan) وتوحيدها من أجل فورية الاتصال.

نضيف إلى هذه الأساليب الفضائية العامة أساليب مصغرة، ميكروسكوبية تتعلق بحياة الناس اليومية داخل الأنماط المختلفة من المجتمعات.

لم يحدث قط أن قام أحد بدراسة الأماكن الجزئية التي تمارس فيها أنشطة الناس في حياتهم اليومية العامة أو المبتدلة -فضاءات النزاهات وفضاءات الجولات الغرامية وفضاءات العمل، وفضاءات المعاشة أو المواجهة، الأماكن المقدسة، وأماكن العدالة أو حتى الأعشاش البيئية⁽¹⁾، حيث الناس، داخل الامبراطوريات أو التجمعات البشرية

الهائلة فى المجتمعات التقنية، تسعى إلى كثافة اتصالية لم يعد يسمح بها الكون الكبير.

من ذلك الطوائف المذهبية، وجماعات الشباب والمنعزلين من المؤمنين أو رجال الدين، أو جماعات الفنانين أو المفكرين. أو غرز الكيف والتحلل الأخلاقى. من ذلك الـ "lerreiro" والـ "macumba" والـ لومباندا فى أمريكا اللاتينية، وتجمعات الجاز فى نيو أورليانز القديمة.

فى هذه الزوايا أو الملاجئ المصغرة، فى هذه الأماكن المغلقة داخل الفضاء الآقلىدى الهائل فى المدينة الآلة أو الدولة الحديثة، يمارس الإنسان حياته. يمارسها فى هذه التجمعات الصغيرة سواء كانت تقع تحت هيمنة الموسيقى أو المخدرات أو الجنس أو السياسة أو المقدس..

كيف لا نرى اليوم أن الكارثة تأتى من الدول الكبيرة؟ إن التجمعات الهائلة التى تمزق الكوكب تسعى من أجل الدفاع عن أبعادها الهائلة، إلى تدمير العالم بالكامل؟ إن مانطلق عليه منذ الحرب الأخيرة توازن الرعب هو الاعتراف بعينه بهذا الموت الذى أصبح يختلط بممارسة السلطة.

هكذا فالناس ينسحبون فى أماكن، وملاجئ وزوايا. يسعون إلى الاستقرار فى فضاء فى الوقت الذى تقوم فيه قوة الدول الكبيرة بمحو الفضاء داخل لعبة الرعب.

(1) اقترحنا هذا اللفظ مع ج.ب. كوريو فى كتاب كوكب الشباب (ستوك) لتعريف تجربة فرنسية خاصة بفئات المجتمع التى تقع بين سن الثامنة عشر والرابعة والعشرين فى المجتمع الفرنسى المعاصر.

كم مثقف اليوم يتمنى أن يصبح مستشار الأمير؟ إن العقل حينما يرتبط بالقوة يصبح رعباً، وقد لاحظ إيريك ويل (Eric Weil) أن تنظيم القوة، في المجتمعات، يعطى أيضاً العقل. أولاً يحدث أن يجد المثقف نفسه خالياً بنفسه في زوايا الفكر والأحلام والتأملات؟

لقد لاحظنا أن الشبان في فرنسا بعد مايو ١٩٦٨، انسحبوا داخل أعشاش، داخل أعشاش بيئية، زوايا، وملاجئ داخل نسيج المجتمع التقنى. وداخل جميع الأنظمة التي يمكن أن يتصورها الكون. وأن المثقفين الذين لا يشاركون في هذا الانسحاب على أسس من الفضاء الحى، مقضى عليهم بالبلاهة.

هذه الأعشاش أو الزوايا صارت تأوى نفرأ من الناس لم يختاروا في حياتهم النهج الذى تلتزم به مجتمعاتهم. أناس يدركون أن الكارثة حلت بالمجتمعات التكنولوجية التى أصبح انحطاطها وعفنها جزءاً من تاريخها^(١) وأن الكائن البشرى الحى لا يمكنه أن يستخلص من ذاته سلافة وجوده إلا داخل الفضاء أو العش الذى يمكن السيطرة عليه بسهولة من بين هذه التنظيمات الاجتماعية المصغرة.

وهكذا تتعفن الدول الكبرى، وهكذا نشاهد التحلل التكنولوجى أو الايديولوجى والشطط وراء عقلانية المذاهب التى تزعم أنها تنفذ العالم والمجتمع. والحياة لم نشأ أن تنحاز إلى هذا الاختيار: فهى تعرف الشر أو السرطان الذى ينخر فى الحضارات الصناعية. ومن ثم فهى تلوذ بهذه الأعشاش، تستقطع لنفسها فضاءات مصغرة بغية أن تعثر على مالا يمكن للسياسة أو البوروقراطية أن تقدمه لها فى يوم من الأيام^(٢).

(١) عفن المجتمعات، قضيه مشتركة (١٩٧٥، ١٠ / ١٨)

(٢) لعل فى ذلك التحليل المثالى لما قدمه كاستورياديس فى كتابه المجتمع الخيالى (طبعة سوى).

هذه الدول الكبرى، أياً كانت أنظمتها، التي تتآكل بفعل الاتهام الداخلى لهذه الأعشاش، أشبه بما يحدث للجبن، سوف تصفى -ونأمل ذلك- بفعل التدمير الذى يحدثه الجهد المشترك لإقامة فضاءات وجودية مصغرة الحياة الاجتماعية فيها ليست مبرمجة بالضبط عن طريق القوة الالكترونية.

ولكن لنعد إلى هذا الوعاء (الرحم) الذى هو الفضاء. فما هذا الوعاء الذى يشكل التجريه ويسمح لنا بأن نعيش؟ هذا الوعاء الذى يصب فيه أجيال متتالية رصيدهم من الخيالى ومن التخيل؟ هذه الأوعية التى نسكنها والتى تسكننا حينما تختفى؟

علينا بالتسليم بأن الشكل العام للفضاءات أشبه بالظرف أو الغلاف الذى يحيط بنوع من الكركرة الداخلية، نسيج أسلوب كيان وتصرف. بحيث إن الأجسام هنا أشبه بالأجسام التى تحدث عنها بويمونيوس جاوريكوس عام ١٥٠٤، باعتبارها مكانا قبل أن تكون أجساماً.

غلاف خفى غير مرئى. بشكل حدود الدول والاستبس، الحدود التى لا يتجاوزها أبدا فى الصين أو فى أوروبا الرحالة. حدود أرض لا تختلط بتاتا بوسط -صحراء، استبس، مكان للصيد البرى، لكنها تضم هذا وذلك. حدود مدن تجسدت بالأسوار، أمم تجسدت بالحصون التى تحمى أرضا. خارج هذا المجال، الشبكة الخفية التى توقف الهجرات، والتنقلات والغزوات والحروب. إذا لم يتم تحديدها بالعلامات المناسبة يحار المؤرخ ويضل.

أغلفة للدول، أغلفة للأعشاش. تختلف في أحجامها ولكنها تتشابه في فاعليتها وتأثيرها، ولا تختلط بهذه الحدود بين المقدس والغير مقدس. بعد كل من مين Maine وبيران Biran كان لا بد من انتظار ميرلو بوننى Merleaw Ponty لنرى الفلسفة تتساءل عن الفضاء المادى الخاص بالإدراك، ضخامة الكائن الحى فى امتداده .

ينبغى أن نقول شيئين: الأول أن عمليه الإدراك أوسع من الآلة الفردية التى تتحملها وأن جسدنا يمتد فى الواقع حتى حدود الامتداد الذى نساكنه، سواء بشكل مؤقت، وسواء بشكل دائم. الشئ الثانى أن هناك حركة ذهاب وإياب بين جميع العناصر التى تشكل المجال ذا الحواجز الخفية، مجال الفضاء والكائنات الحية التى استقرت فيه .

فى الأماكن التى يكون فيها الفضاء محصوراً -كالمدينة أو الأمة- فإن الجماعات تجرب وتختبر المكان المغلق الذى تمارس حياتها بداخله، وذلك عن طريق إنشاء أوعية خاصة هى نسخة من الوحدة الكبرى الكلية، لكنها تهيم عليها. وهكذا تكون الفضاءات المقدسة، فضاءات اللعب والأداء، فضاءات الحرب. لعل الإنسان ينتمى إلى نفسه أكثر بمجرد أن يعيد تشكيل مايعيشه فى بعد أضخم فى شكل عالم مصغر. ولعل من الضرورى له أن يضغط الحياة الممكنة بقدر ما يستثمر هو نفسه الطابع التام للغلاف الذى يسكنه .

إن صورة الإنسان هى الكاشف عن هذه الاختلافات فى الفضاء. أو على الأقل، فى أوروبا الأشكال التخطيطية التى تحدد نسخ هذه الصورة .

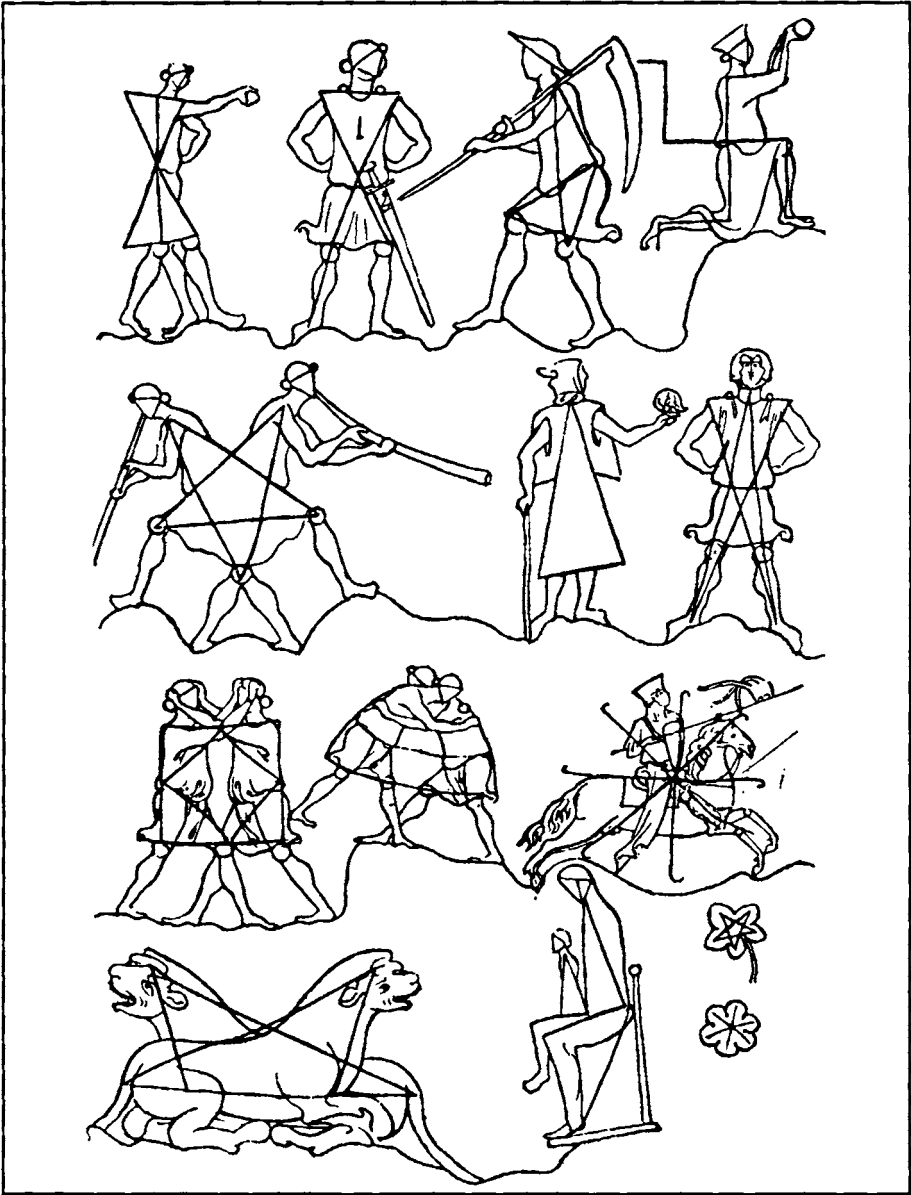
إننى هنا أفكر فى صورتين من هذه الصور: الصورة التى ننسبها إلى الفنان فيليار دى هونكور Villard de Honnecourt وتعود إلى القرن الثالث عشر، والصورة التى أعادها ليوناردو دافينشى بعد قازارى. والصورتان مختلفتان اختلافا جذريا فهناك الإنسان هو المركز الذى تتجمع فيه جميع خطوط الكون وهو مركز العالم المسمى ميكروكوزم أو العالم المصغر. وهناك، ذلك الفن الضائع الذى يحاول أن يهندس تشتت الخطوط داخل فضاء يطغى فيه التفرق (انظر شكلى ٨٧، ٨٠).

والجدير بالذكر أن فيليار دى هونكور الذى نشر ألبومه فى باريس وقينا يهتم بتنوع صفات الناس الممكنة حسب الأوساط التى يوجدون فيها -الحقل، الحصار، الصلاة، الحرب، الهبة أو القرىبان، الخ. إن هندسية الأشكال لا ترتبط بمركز واحد، ولكنها تتشكل حول الحركات نفسها وغرسها فى فضاء يختلف فى كل مرة.

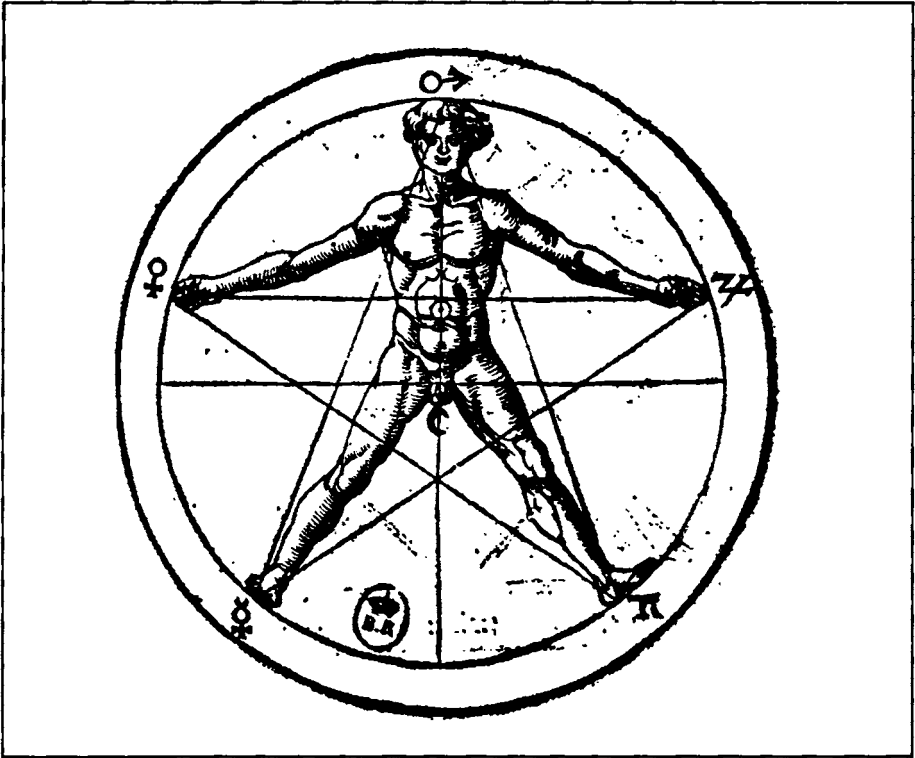
إن فوسيون يذكرنا بأن فيليار دى هونكور هو نفسه رجل سياحه ورحلات. باختصار رحالة.

الواقع أننا أمام أشكال تبدل وتحول لا تحيلنا إلى أصول ثقافية قديمة مشتركة وإنما تكشف عن نشاط تحولى مرتبط بتنوع التجربة الفضائية نفسها. فضاءات ترحال، فضاء ينسخ فيه كل شكل إلى شكل آخر ويفضى إلى تحول دائم. فلا مركز يهيمن أو يدير هذه الأشكال التى تتحول من شكل إلى شكل ومن مكان إلى مكان.

يقول فوسيون Focillon ، فى حين يضل المجادل العقلى فن متاهات التركيبات العقيمة، فإن المعادل العملى الذى يساعد المعمارى، يخلق عالما، ويذهب بالإنسان إلى ماوراء حدوده، ويضفى شكلا وهيئة على جميع طموحات أحلامه. إن قمة كاتدرائية أوتوان Autun حيث يتشابك ثلاثه ملوك مضطجعون وملاك منحرف، توحى بتصميمات تتعدد فيها الاتجاهات وتعرض صورة الإنسان فى أوضاع مختلفة. إن صورة (فيزيلى) للمسيح المعشقة ومايحيط به قد تكون المثال الكامل لهذا النوع من التحول.



الشكل رقم ٧



الشكل رقم ٨

فى مثل هذه الحالات، كأن الشكل والصورة لا يقصدان الإنسان، مركز الخليفة، ولا يقصدان الله تعالى مركز الكون. لكنهما تتفرقان أو تتشتتان فى سلاسل متفرقة، علم الجمال اليوم وحده هو الذى يحدد مايبها من إيهام بالوحدة .

إن الطب فى العصور الوسطى لا يعترف بوحدة الجهاز الإنسانى: عدة دول تتقاسم الجسم الإنسانى المدعم بالعقل : دولة الرأس، ودولة البطن، ودولة القلب. مجالات مختلفة فيما بينها وكل منها له استقلاليتها الخاصة به. إن علم اللاهوت مع تأثره بالعقلية الرومانية يشير إلى التوحد ويؤيد هذه الاختلافات.

إن صورة الإنسان المتفرقة، الممزقة منبسطة على امتداد الكون بأسره. ومامن كلية تجمعها. مامن وحدة تذيبها معا. فالزمن يتغير مع تغير الفضاء. والشكل يتغير بتغير المكان. ورسوم فيبلا لـ Villard التخطيطية تتفق مع هذه الاختلافات على مستويات الامتداد.

لقد أطلق بحق على الموسيقى فى ذلك العصر صفة البولوفونيه وهى تحيل بدقة إلى هذه التحولات الصوتية داخل الفضاءات المختلفة. غير أن مكان العروض الطقسية التى سبق الحديث عنها، بتفرقها المسرحى إلى ميزون، إلى أماكن مختلفة للفعل المسرحى، فهى تخضع أيضا لقانون التشتت هذا.

من الجائز كما يقول فوسيون Focillon أن الجدلية، أى فكر رجال الدين الذين تشكلوا على نمط روما، وجدت بعض الصعوبة فى اتباع حركة هذه التحولات فى الأشكال بالنسبة لأعمال الحجر والكلمة والأصوات واللون .

على النقيض من ذلك، هذه صورة الإنسان كما يراها فيتروف Vitruve أو ليوناردو دافينشي: المتفرقات تتركز في مركز جاذبية الجسم. فالإنسان هنا هو مركز الكون.

صورة أخرى للفضاء. فضاء مركز، مطوى، مقلص، يتخذ من الجسم سكنا ومرتكزا ونقطة ارتكاز. فالإنسان هنا يبدو أنه ينخرط في العالم والعالم في الإنسان. إن الشكل عند كل من فيتروف وألبرتي وليوناردو سوف يكون مجازاً لما سيطلق عليه الفكر التفكير الإنساني. تمثيل يتخذ من الإنسان المجرد المقتبس من الإنسان الحقيقي في المدن، مركزاً لكل تجربة ممكنه ويقلص الكون داخل حدود هذه الخصوصية.

لعل في ذلك، كما يرى Matila Ghyka مبدأ الرقم الذهبي. رقم ذهبي يكون هو الرقم المقدس الخاص بالتناغم التقليصي، وبالتالي، مبدأ كل تقدير يختص في الوقت ذاته بالقيمة والقياس. نموذج يشكله رجال الدين يوحد بين العالم الإقليدي ووجود الكائن نفسه.

إننا نعرفه، هذا الإنسان المركز، نقطة تلاقي اتجاهات الكون. إنه إنسان المدينة ثم إنسان السلطات الملكية الجديدة الذي تربي على مبدأ العقل والتقنية: الإنسان الضمير، الإنسان النفساني. الإنسان الذي يتطلع إلى نفسه خلال لعبة المرايا التي ترد عليه صورته الخاصة به.⁽¹⁾

(1) اتصالات وانفصالات (جاليمار).

تلك بلورات محتمله للفضاء . أو للفضاءات . أشكال المكان أو اللامكان . مامن سبب يجعلنا نرى فيها تعارضاً، أو انقساماً . فهما يتعايشان ويتواجهان، بل يتكاملان (فى الرؤية الباروكية للكون مثلاً) وهما لا يشكلان الصور الوحيدة الممكنة للإنسان .

إنها تجسيدات محتمله لانغراسنا فى هذه الفضاءات المختلفة التى نمارس فيها وجودنا، ونحن لا نعرف بالضبط كيف أن أنماطاً من القطيعة والانفصال تقوم بين هذه الكليات الهائلة، لكننا نلاحظ ذلك . إن المذاهب أو الأيديولوجيات تقدم لنا أسبابها ولكن ماذا وراء المذاهب والأيديولوجيات ؟

يقول مييرسون Meyreson إن تحولات هذه الرموز الكبرى تبين أن مجالات هائلة من الخبرة البشرية طرأت عليها تغيرات ⁽¹⁾ تغيرات هى بمثابة إعادة طرح للنماذج التى تتبلور فيها بصورة جبرية علاقات الإنسان والفضاء .

فى صورة الإنسان، مركز جميع الأسهم المنطلقة من الكون والتى تجعل من جسمه نوعاً من القديس سيباستيان ماتزال نعثر على تبرير لوجودنا . ومع كل، فإن علوم الهندسة غير الأفليديه، والنسبية أو علم الفيزياء تضعنا على طريق نجد فيه الفضاء الوحشى، الفضاء الترحالى، وذلك التشتت للأماكن الذى يجعلنا تابعين لتنفقنا .

تلزم إعادة نظر شاملة لكل شئ : علم الجمال والميتافيزيقيا . إن الفضاء الذى نعيش فيه لا يتحدد بإدراكنا بقدر ما نشكل كياننا تبعاً للأماكن أو اللامكان التى تقدمها لنا مادة كاملة . إن انعكاس هذه المادة، والفضاء، والفضاءات التى نسكنها، ربما تفرز تاريخها الخاص بها وعمرها . ومن هذه الاختلافات قد ينتج، مع التوترات التى تحدثها،

(1) صحيفة علم النفس، ٤، ١٩٥٣ .

هذه الصور من الخيال التي ينتهي بنا الأمر إلى أن نتعرف فيها على أنفسنا. ولكن الجدل والحديث ينفدان، حينما يواصل التشكيل الإبداعي أعماله في الطلائع.

في الصحراء، يحدث أن تعمل الريح في التراب والأرض. وتمتزج الرطوبة بذلك. ومع نوع من المثابرة البطيئة المادية يتشكل مانسميه نحن زهور الرمال.

نحن الذين نطلق عليها هذه التسمية. وهكذا يتكون مكان بدوننا - ننسبه لأنفسنا على سبيل المجاز الحرفي. بل إننا نتاجر في هذه الزهور. ولكن المادة تصوغ أشكالاً في الفضاء. ونحن نكملها بأن نخلع عليها بصورة خاطئة لفظاً يدخلها في حديثنا.

المحتويات

٥ انغلاق المدينة
٣١ أماكن المنصة المزعومة
٧١ الأرض أو الإقليم

منتہی سورا الازبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

رقم الإيداع / ٩٣٥٧ / ١٩٩٨
درلى ٩٧٧ - ٣٠٥ - ٠٣٢ - ٧
مطابع المجلس الأعلى للآثار